الألف كتاب

(٣٠٦)

أركان القصة

بإشراف
إدارة الثقافة العامة
وزارة التربية والتعليم
الإقليم الجنوبي ١

تصدر هذه السلسلة بمعاونة المجلس الأعلى
لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

مطبعة الوحدة
٨ شارع حنيف الدين المهراني بالفجالة
تليفون ٤٦٨٣٣

الألف كتاب (٣٠٦)

أركان القصة

تأليف
ا. م. فورستر

ترجمة
كمال عياد جاد

راجعه
حسن محمود

الناشر
دار الكرنك
للنشر والطبع والتوزيع
عمارة رمسيس - ميدان رمسيس (باب الحديد) القاهرة
١٩٦٠

هذه ترجمة كتاب :

ASPECTS OF THE NOVEL

تأليف

A. M. FORESTER

نبذة عن المؤلف

○ ولد فورستر فى أول يناير سنة ١٨٧٩ ، وقد جاء إلى الإسكندرية فى الحرب العالمية الأولى حيث عمل بها وألف كتاباً يجمع تاريخ المدينة ومعالمها .

○ ويعتبره كثير من النقاد آخر أدباء مدرسة فى انجلترا شيدت تقاليدها على أساس التحرر الفكرى والتحمس للفن والوقوف ضد سياسة الاستعمار ومقت الظلم ، والاحترام العميق للعلاقات الإنسانية .

○ وليس فورستر روائياً فحسب ، بل هو ناقد وفيلسوف يبحث فى معنى الحياة . وهو فنان مبدع يمتاز بسرعة بديهته ، وجمال أسلوبه وخفته ، وعمقه ، وسعة أفقه .

○ وتعتبر رواياته رمزية إلى حد ما ، وهى تعالج مشكلات الطبقة الوسطى التى نشأ فيها . وأولى رواياته هى « حيث لا تظهر الملائكة » التى نشرت سنة ١٩٠٥ ، وأهمها « نهاية هوارد » نشرها سنة ١٩١٠ ، و « الطريق إلى الهند » سنة ١٩٢٤ ، وهى تعالج مشكلات الهند والمستعمرين هناك . أما كتاب « أركان القصة الطويلة » فقد نشر سنة ١٩٢٧ .

- ١ -

تمهيد

ترتبط هذه المحاضرات باسم «وليم جورج كلارك» الزميل فى كلية ترينيتى ، فإليه يرجع الفضل فى لقائنا اليوم وفى معالجتنا لهذا الموضوع . وكلارك – كما أعتقد – من مقاطعة يوركشير ، ولد عام ١٨٢١ وتعلم فى مدرسة سدبرج وشروزبرى ، ثم التحق بكلية ترينيتى عام ١٨٤٠ وأصبح زميلاً بعد أربع سنوات ، وظل بالكلية حوالى ثلاثين عاماً فلم يتركها إلا حين تدهورت صحته قبيل وفاته . وأهم ما يعرف عنه أنه أحد الدارسين لأدب شيكسبير ، على أنه نشر كتابين عن موضوعات أخرى ، وسنشير إليهما هنا . فقد سافر فى شبابه إلى أسبانيا وكتب قصةً حيةً لطيفة عن أجازة سماها « جازپاكو ». وهذه الكلمة تُطْلَق على نوع من الحساء البارد أكله هناك مع فلاحى الأندلس وأعجبه . وفى الحقيقة أنه تمتع بكل شىء كما يبدو . ثم نشر كتاباً ثانياً بعد ثمانى سنوات عقب إجازة قضاها فى اليونان سماه « بيلوپونيسوس » ، وهو وإن كان أكثر رصانة إلا أنه أقل تشويقاً . وكانت اليونان فى تلك

الأيام بلاداً جادة » ، تفوق أسبانيا جداً ، وأصبح كلارك وقتئذ من رجال الدين والخطباء الممتازين . وكان فوق ذلك يسافر مع دكتور طومسون ، عميد الكلية حينئذ ، ولم يكن مطلقاً من ذلك النوع من الأشخاص الذين يدخلون فى موضوع الحساء البارد ! ، فقلت – نتيجة لذلك – نكاته عن البغال والبراغيث وازداد عرض الآثار القديمة ومواقع المعارك ! . والشيء الحى فى هذا الكتاب – بالإضافة إلى ما يحتويه من علم – هو شعور الكاتب بالريف اليونانى . فقد سافر كلارك أيضاً إلى اليونان وبولندا .

ولنتحدث الآن عن حياته الدراسية . فقد وضع تصميم ديوان شيكسبير الكبير الذى طبعته جامعة كمبردج مع جلوفر أولاً ثم مع ألديس رايت (والاثنان أمناء مكتبة ترينيتى) ، ثم نشر بمساعدة ألديس رايت ديوان شيكسبير الشعبى الذى طبعته مطبعة جلوب . كما جمع مادة كثيرة لطبعة عن مسرحيات أرسطوفانيس ، ونشر بعض العظات الدينية . إلا أنه سنة ١٨٦٩ ترك عمله الدينى مما يعفينا من إظهاره فى ثوب المتمسك بالدين ، فهو لم يستطع البقاء فى خدمة الكنيسة مثل صديقه لزلى ستيفان الذى كتب تاريخ حياته ، ومثل هنرى سدجويك وآخرين من رجال هذا الجيل . وقد شرح الأسباب فى فى كتيب سماه « الأخطاء الحالية القائمة فى كنيسة انجلترا » . واستقال نتيجة لذلك من وظيفته كخطيب – واعظ – بينما احتفظ بوظيفته

فى الجامعة . ومات كلارك فى السابعة والخمسين وهو يتمتع بتقدير كل من عرفوه كعالم محبوب أمين . وقد عرفتم أنه كان من شخصيات كمبردج البارزة ، ولم يكن العالم الكبير ولا حتى أكسفورد يعرفان عنه شيئاً ، ولكنه كان روحاً تخص هذه الردهات التى تدركون قيمتها أنتم وحدكم يامن تطئونها من بعده ، فقد كان مثالا للكمال .وقد رتبت كليته القديمة من تركة أوصى إليها بها سلسلة من المحاضرات تلقى سنويا عما أطلق عليه اسم فترة أو بعض فترات من الأدب الإنجليزى بحيث لا تكون قبل عصر «تشوسر» وتكون مرتبطة باسمه .

* * *

لقد مضى عهد الضراعة . ولكننى أرغب فى هذا التوسل البسيط ،لسببين : أولهما أنى أتضرع أن يظل معنا فى هذا البرنامج بعض الكمال الذى صاحب كلارك . والضراعة الثانية أن يغفل كلارك عنى إغفالا ولو بسيطاً لأنى لن أتمسك تمسكاً شديداً بالشروط التى وضعت عن « الفترة أو الفترات فى الأدب الإنجليزى » فهذا الشرط الذى يبدو سخياً فى روحه كل السخاء ، يصدف الايلائم موضوعنا كل الملاءمة ، والمحاضرة التمهيدية ستبحث أسباب هذا . ورغم ما تبدو عليه بعض النقط من تفاهة ، فإنها ستؤدى بنا إلى مركز مناسب ممتاز يمكننا أن نبدأ هجومنا منه .

إننا نحتاج إلى هذا المركز الممتاز ، فالرواية كتلة ضخمة غير منظمة ولا توجد جبال يمكن تسلقها إليها ولا مراقى مقدسة يهبط

منها الوحي ، ولا حتى جبل يطل على أرض الميعاد . ومن أوضح الأمر أن الرواية من الأراضي الزلقة في الأدب ترويها مثات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعاً . ولا يدهشني أن الشعراء يحتقرونها ، رغم أنهم قد يجدون أنفسهم فجأة فيها . كما إني لا أدهش لاستياء المؤرخين حين تجد نفسها بالصدفة بينهم . ويجب علينا أن نعرّف الرواية قبل البدء وهذا لن يستغرق منا ثانية . ويمدنا م . إيبل شيفالى بتعريف في ، كتيبه الرائع(١) . وإذا لم يستطع ناقد فرنسي أن يعرف الرواية الإنجليزية ، فمن يمكنه ذلك إذن ؟ فهي كما يقول « قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين » . وهذا يكفي لنا . بل ربما أضفنا أن هذا الامتداد يجب ألا يقل عن ٥٠,٠٠٠ كلمة . فكل عمل خيالي بالنثر يزيد على ٥٠,٠٠٠ كلمة سيعتبر رواية تنطبق عليها هذه المحاضرات . فإذا رأيتم أن هـذا التعريف ليس به من الفلسفة شيء فهلا فكرتم في تعريف آخر يشمل « رحلة الحاج » ، و« ماريوس الأبيقوري » ، و« مغامرات الابن الأصغر » ، و « القيثار السحري » ، و« يوميات الطاعون » ، و « زوليكا ودبسون » ، و« راسلاس » ، و« يوليسيس » ، و« قصور خضراء » ؟ أو هلا بينتم لي سبب استبعادها ؟ إن بعض أجزاء نبذتنا المتشعبة الدروب قد

---

(١) « الرواية الإنجليزية في عصرنا » بقلم إيبل شيفالى (ميلفورد ، لندن)

'Le Roman Anglais de Notre Temps, by Abel Chevalley (Milford London)

تبدو أكثر خيالاً من الأجزاء الأخرى ، وهذا صحيح . ولكن قرب الوسط وفوق الحشائش ، ستكون «مس أوستن» وإلى جوارها شخصية «إما ثيكرى» وهو يمسك «إزموند» . على أنى لم أسمع عن تعريف يحدد هذه النبذة ككل . وأقصى ما نستطيع قوله إن الرواية تحدها سلسلتان من الجبال تتدرجان فى ارتفاع : الشعر من ناحية، والتاريخ من الناحية المواجهة . أما من الناحية الثالثة فيحدها بحر سنتحدث عنه حين نتعرض لرواية « موبى ديك » .

دعنا نفحص أولاً الشرط المتعلق « بالأدب الإنجليزى » . إننا سنفسر طبعاً كلمة « إنجليزى » على أنه يقصد بها كل ما كتب بالإنجليزية ولن نقصره على ما نشر فى جنوب التويد أو شرق الأطلنطى أو شمال خط الاستواء . ولن نتمسك آنذاك بالأحداث الجغرافية فأمرها متروك إلى السياسيين . وحتى بهذا التفسير ، هل نحن حقاً أحرار كما نريد ؟ هل نستطيع ، ونحن نناقش القصص الإنجليزى ، أن نتجاهل تماماً القصص المكتوب بلغات أخرى ، خاصة الفرنسية والروسية ؟ فمن ناحية تأثيرها، يمكننا أن نتجاهلها، ذلك أن كتابنا لم يتأثروا أبداً تأثراً كبيراً بأدباء القارة . ولكنى فى هذه المحاضرات - لأسباب سأشرحها حالا - سأختصر حديثى عن هذا التأثير بقدر ما أستطيع . إن موضوعى نوع معين من الكتب اتخذته جوانب معينة فى الإنجليزية ، فهل يمكن أن نتجاهل الجوانب

المشابهة فى أوربا ؟ لن نستطيع ذلك تماماً . وعلينا أن نواجه هنا حقيقةً لاهى وطنية ولا هى سارة ، وهى أنه لا يوجد روائى إنجليزى فى عظمة تولستوى استطاع أن يعطى تلك الصورة الكاملة عن حياة الإنسان فى منزله وفى بطولته . كما أنه لا يوجد روائى إنجليزى استشف روح الإنسان بذلك العمق الذى استشفها به دستويفسكى . ولا يوجد كذلك روائى فى أى مكان نجح فى تحليل الوعى الحديث كما نجح مارسيل بروست . إننا يجب أن نصمت أمام تلك الانتصارات .

وإن كان الشعر الإنجليزى لا يخشى أحداً — فقد تفوق فى الكم والكيف — فإن القصص الإنجليزى أقل انتصاراً ، فهو لا يشمل أحسن ما كُتِبَ بعد . وإذا نحن أنكرنا هذا لأذنبنا بتحيزنا لموطننا .

والتحيز للموطن ليس نقطة ضعف فى الكاتب ، لكنه قد يكون فى الحقيقة منبعاً رئيسياً للقوة . فالذى يشكو من أن « ديفو » تأثر بالعامة فى لندن أو أن « توماس هاردى » متأثر بالريف ، هو إما شخص مغرور وإما أبله . لكن التحيز للموطن فى الناقد خطأ جسيم . فليس للناقد الحق فى التقيد الذى كثيراً ما يعتبر امتيازاً للفنان المبدع . فإما أفق متسع وإما لاشىء على الإطلاق . وإذا كان للرواية كل الحقوق التى يتمتع بها العمل الإنشائى ، فإن النقد لا يتمتع بهذه الحقوق

وقد صاب الضرر كثيراً من الدور الصغيرة فى القصص الإنجليزى من جراء التهليل لها كقصور كبيرة. وإليك أربع روايات كيفما اتفق: «كرانفورد»، «قلب مدلوثيان»، و«جين إير»، و«رتشارد ففريل». وسوف نرتبط - لأسباب شخصية ومحلية - بهذه الروايات الأربع، فإن «كرانفورد»[1]، تعكس روح الفكاهة فى مدن المناطق الوسطى، و«مدلوثيان» تعرض الكثير من أدنبره، أما «جين إير» فهى حلم عاطفى لامرأة جميلة لم تنضج بعد، و«رتشاردففريل» تنضح بالأناشيد الريفية وتخفق بأحسن النكات. لكن الروايات الأربع تعتبر دوراً صغيرة، لاقصوراً ضخمة. وسنرى نحن ذلك ونقدره حق قدره لو وضعنا هذه الروايات لحظة فى ردهات قصة «الحرب والسلم» أو فى سراديب قصة «الإخوة كارامازوف»[2].

ولن أشير كثيراً إلى الروايات الأجنبية فى هذه المحاضرات، كما إنى لن أتخذ موقف الخبير بها الذى يمنعه قصور تعبيره عن مناقشتها.

ولكنى أريد أن أؤكد عظمتها قبل أن نبدأ، وأن نلقى ظلا

---

(1) Cranford, The Heart Midlothian, Jane Eyre, Richard Feverel

(2) War and peace. The Brothers Karamazov

تمهيدياً على موضوعنا، حتى إذا نظرنا وراءنا فى النهاية، اتسعت الفرصة أمامنا لرؤيتها على حقيقتها .

ويكفى هذا التعليق على كلمة «إنجليزى» التى وردت فى الشرط .

والآن ننتقل إلى نقطة أهم من الشرط المتعلق بـ « فترة أو فترات » وآمل أن أتجنب فى نظرتنا السريعة فكرة الفترة التى هى تطور زمنى وما يترتب عليها من تأثيرات ومذاهب . وأعتقد أن كاتب « جازپاكو » سيتساهل فى هذا ، فسنعتبر الوقت دائماً عدواً لنا ، وسنتخيل الروائيين الإنجليز لا على أنهم ينزلقون فى هذا التيار الذى يذهب بأبنائه وهم غافلون ، بل على أنهم جالسون فى حجرة دائرية ، كحجرة الاطلاع فى المتحف البريطانى وهم يكتبون رواياتهم الواحد تلو الآخر. فهم لا يفكرون وهم جالسون هناك متصورين : « أنى أعيش فى عصر الملكة فيكتوريا ، أو الملكة آن ، أو أنى أحافظ على تقاليد ترولوب ، أو أنى أقاوم الدوس هكسلى » . فهم معنيون أولاً بالأقلام التى فى أيديهم ، وهم شبه منومين ، بينما أفراحهم وأتراحهم تسيل مع الحبر ، والعمل الذى يجمعهم هو الخلق . وحينما يقول الأستاذ أوليفر إلتون « إن القصة العاطفية بعد سنة ١٨٤٧ لن تعود كما كانت مرة أخرى » فلن يفهم أحد منهم ما يعنيه . هكذا سنتخيلهم ، ومع أن حلمنا ليس مكتملاً ، إلا أنه يناسب قدرتنا

ويحفظنا من خطأ جسيم ألا وهو ادعاء العلم .

والتقصى الحقيق فى العلم هو أعلى ما يمكن أن يصل إليه أبناء الشعب من نجاح . وأكبر الفائزين هو ذلك الرجل الذى يختار موضوعاً هاماً يلم بكل حقائقه وكذا الحقائق الرئيسية فى الموضوعات المتصلة به ، فيمكنه حينئذ أن يفعل ما يشاء . فهو يستطيع إذا كان موضوعه متصلاً بالقصة الطويلة ، أن يحاضر فيها حسب الترتيب الزمنى إذا أراد ذلك لأنه قرأ كل الروايات الهامة والكثير من الروايات غير الهامة فى القرون الأربعة الماضية ، وله دراية تامة بأية معلومات مشابهة مما قد يكون له أثر فى القصص الإنجليزى . وقد كان السير والتر رالى — الذى اشترك فى هذه المحاضرات فى وقت ما — من ذلك النوع من البحاث . وكان يعرف من الحقائق ما يمكنه من البحث فى المؤثرات ، ومقالته عن القصة الإنجليزية الطويلة تعالج الموضوع من ناحية الزمن ، وهذا ما ينبغى على خليفته أن يتجنبه فهو غير جدير بهذا . فالبحاثة — مثل الفيلسوف — يستطيع أن يتأمل نهر الزمن ؛ وهو يتأمله لا ككل ، بل يستطيع أن يرى الحقائق والشخصيات وهى تنساب أمامه ، وأن يقدر الروابط بينهم . ولو كانت استنتاجاته بالنسبة إلينا لها نفس القيمة التى لديه ، لاستطاع أن يمدين الجنس البشرى منذ أمد بعيد . وطلب العلم سر لا يُفْشَى كما أن طلاب العلم الحقيقيين نادرون . وبين المستمعين قليلٌ من طلاب

العلم الفعليين أو ممن يُحتمل أن يصبحوا هكذا ، فهم قلّة ، ولا يوجد قطعاً على المنصة منهم أحد . فأكثرنا من مدعى العلم . وأنا أريد أن أستعرض صفاتنا بعطف واحترام لأننا طبقة كبيرة وقوية ، لها أثرها الكبير فى الكنيسة والدولة . كما أننا نسيطر على التعليم فى الإمبراطورية ، ونضفى على الصحافة ما نريد من الامتيازات ، ونقابل أيضاً بترحاب فى حفلات العشاء .

والتظاهر بالعلم ، له جانبه النافع ، فهو يعتبر الضريبة التى يدفعها الجهل للعلم . كما أن له جانباً اقتصادياً يجب ألا نكون قساة فى الحكم عليه . فالكثيرون منا يجب أن يحصلوا على عمل قبل الثلاثين أو يعتمدون على أقاربهم . ويمكن للكثيرين الحصول على العمل باجتياز امتحانات ينجح فيها غالباً مدعو العلم (أما طلاب العلم الحقيقيون فلا ينفعون فيه كثيراً) . فإذا فشل فيها لم يثنه ذلك عن الإعجاب بعظمتها لأنها الطريق إلى العمل ولها القدرة على أن تقفل دوننا الأبواب أو تفتحها لنا ، فورقة الأسئلة عن « الملك لير » قد تؤدى بنا إلى مكان ما ، بعكس المسرحية العميقة التى تحمل هذا الاسم نفسه . فقد تكون الورقة خطوة إلى مجلس الحكومة المحلية . ولا يعترف علناً مدعى العلم بالحقيقة فيقول « هذه هى الفائدة من معرفة الأشياء لأنها تساعدك على الوصول إلى الغرض ، فكثيراً ما يكون الضغط

الاقتصادى الذى يعانيه لاشعورياً ، وهو حين يتوجه إلى الامتحان لا يشعر إلا بأن الورقة عن « الملك لير »[1] ليست تجربة عاصفة مخيفة فحسب ، لكنها فى الوقت ذاته حقيقة واقعة . وسواء كان إنساناً جافاً أو بسيطاً ، فنحن لا نلومه ، ما دام التعليم مرتبطاً بكسب العيش ، وبما أنه لا يمكن الوصول إلى بعض الأعمال إلا عن طريق الامتحانات ، فإننا سننظر الى هذه الاختبارات بعين الاعتبار ، فإذا وجدنا سلماً آخر يوصل إلى العمل فقد يختفى الكثير مما يسمونه الآن بقواعد التربية ، ومع ذلك لن يكون الناس أكثر غباء من جراء ذلك .

فإذا انتقلنا إلى مجال النقد — كالعمل الذى نقوم به الآن — هنالك قد يبدو خطر مدعى العلم إذ يتبع طرق الباحث الحقيق دون أن تكون لديه إمكانياته . فهو يصنف الكتب قبل أن يفهمها أو يقرأها . هذه هى أولى جرائمه : أنه يصنفها طبقاً للترتيب الزمنى ، كتب كتبت سنة ١٨٤٧ مثلا وأخرى كتبت بعدها ، كتب مكتوبة قبل أو بعد ١٨٤٨ ، والرواية فى عصر الملكة آن ، والرواية قبل ذلك ، الرواية قديماً والرواية فى المستقبل . أوأدب الحانات ويبدأ بتوم جونز[2] ، وأدب حركة تحرير المرأة ويبدأ بـ « شيرلى »[3] ، وأدب الجزر المهجورة ويبدأ بـ « روبنسن كروزو »[4] إلى « البحيرة الزرقاء »[5] ،

---

(1) King Lear

(2 - 3 - 4 - 5 Tom Jones-Shirley- Robinson Crusoe-The Blue Lagoon

وأدب الأفاقين ، وهو أكثرها وحشة ، رغم أن قصة «الطريق المكشوف» تقترب من هذا النوع اقتراباً كبيراً ، ثم أدب سسكس (وهى أكثر المقاطعات تفانياً) ، والكتب البذيئة ــ وهى فرع خطير مقذع للباحث لا يهتم به إلا مدعى العلم فى الأزمنة الحديثة ــ ثم الروايات المتعلقة بالتصنيع ، والطيران ، والطب ، والطقس . وأذكر الطقس هنا اعتماداً على أغرب كتاب صدر عن القصة الطويلة لسنوات عديدة ، فقد وصلنى عبر الأطلنطى ــ ولن أنساه أبداً ، كتيب أدبى عنوانه « مواد القصص وطرقه » وسأخفى اسم الكاتب فهو أحد أدعياء العلم . ومن خبرتهم ، قسّم هذا الكاتب القصة الطويلة حسب تواريخها ، وطولها ، وأماكنها ، وجنسها (ذكر أو أنثى) ، ووجهة نظرها ، لدرجة أنه لم يبقِ على شىء ، ولكن كان يخفى شيئاً فى جعبته ألا وهو الطقس . وحينما أظهره قسمه إلى تسعة أقسام ، وأعطى مثـــلاً لكل نوع ، إذ لم يكن الخمول من صفاته . وسنفحص هنا قائمته . فى المكان الأول يمكن أن يستخدم الروائى الطقس « للزينة » كما فعل بيير لوتى ، أو « للمنفعة » كما فى رواية « مصنع الحرير » (فلولا الحرير لما وجد المصنع ، ولولا المصنع لما وجد آل توليفر ــ . ويُستخدم الطقس أيضاً لأغراض « تصويرية » كما فى رواية « الأنانى » ، أو ليوضع فى انسجام حسب خطة مرسومة » ، كما تفعل فيونا مكلويد ، أو فى « تناقض عاطفى »

كما فى رواية « سيد بالنترى » ، أو « كدافع للعمل » كما فى إحدى روايات كبلنج حين يعرض رجل الزواج على فتاة لا يريدها بسبب عاصفة محملة بالوحل ، أو « كتأثير مسيطر » كما فى قصة « رتشارد ففريل » ، أو قد يكون الطقس نفسه « بطلاً » مثل بركان فيزوف فى رواية « أيام بومبي الأخيرة » ، وتاسعاً قد يكون الطقس « منعدماً » كما هو الحال فى قصص الأطفال . وقد أعجبنى منه أنه ألقى بنفسه إلى العدم ولكنه جعل كل شىء يبدو علمياً جميلا . على أنه لم يكن راضياً كل الرضا ، إذ قال بعد أن انتهى من تصنيفه إن هناك شيئاً آخر ، ألا وهو العبقرية . فلا فائدة فى أن يعرف الروائى أن هناك تسعة أنواع من الطقس دون أن تكون لديه العبقرية ! وملأته هذه الفكرة سروراً ، فشرع يصنف الروايات تبعاً للهجتها وقال إن هناك لهجتين : لهجة شخصية ولهجة غير شخصية . وبعد أن ضرب الأمثلة على كل نوع استغرق فى التفكير مرة أخرى ثم قال : « أجل ، ولكن يجب أن تكون لديك العبقرية ، وإلا فلن تنفعك إحدى اللهجتين » !!

هذه الإشارة إلى العبقرية صفة لازمة لمدعى العلم الذى يحب ترديد الكلمة لأن رنينها يعفيه من تقصى معناها . فالأدب يكتبه العباقرة ؛ والروائيون عباقرة ، هذه هى الحقيقة فى نظره . دعنا

إذن نصنفهم ... ويشرع هو فى ذلك . قد يكون صحيحاً كل مايقوله ولكننا لن نستفيد منه لأنه يتحرك حول الكتب لاخلالها ، فهو إما لم يقرأها وإما أنه لايستطيع قراءتها قراءةً صحيحةً .والكتب يجب أن تقرأ (وهى تستغرق لسوء حظه وقتاً طويلاً)،فهذه هى الطريقة الوحيدة لمعرفة ما تحتوى عليه . وقليل من القبائل المتوحشة تأكل الكتب ، لكن القراءة هى الطريقة الوحيدة التى يعرفها المتحضرون لاستيعاب ما فيها . ويجب أن يجلس القارئ وحده يصارع الكاتب ، وهذا مالا يفعله مدعى العلم الذى يفضل أن يربط الكتاب بتاريخ زمانه وبأحداث فى حياة الكاتب والأحداث التى يصفها ، وفوق كل شىء باتجاه خاص . فبمجرد أن يستخدم كلمة «اتجاه» ترتفع روحه المعنوية — ولا يهمه إذا تحطمت روح جمهوره — وكثيراً مايُخرج هؤلاء الأدعياء الأقلام الرصاص عند ذكر هذه النقطة ليدونوا المذكرات وهم يعتقدون أن كلمة الاتجاه يمكن استعمالها فى كل المناسبات !

هذه هى الأسباب التى تحول دون أن نقسم القصص فى بحثنا المتشعب — غير المنظم لحدٍ ما — حسب الفترات، كذا يجب علينا ألا ندقق فى سير الزمن . بل إن هناك صورة أكثر ملاءمة لإمكانياتنا وهى صورة جميع الروائيين الذين يكتبون قصصهم فى الحال . فهم — رغم اختلاف عصورهم ودرجاتهم، ورغم تباين طباعهم وأهدافهم —

يمسكون بأقلامهم بين أيديهم، يخلقون ويبتكرون . دعنا ننظر فوق أكتافهم لحظة لنرى ما يكتبون . فقد يخلصنا هذا من شيطان الترتيب الزمني — عدونا في الوقت الحاضر وعدوهم أحيانا ، أو كما قال هرمان فيلفيل : « ماهذا الثأر الدموي بين الزمن وبني الإنسان؟ » ويستمر الثأر لا في الحياة والموت فحسب ، ولكن في الخلق الأدبي والنقد أيضاً . دعنا إذن نجنب أنفسنا هذا الموقف بأن نتخيل أن الروائيين يعملون معاً في حجرة مستديرة . ولن أذكر أسماءهم حتى نسمع كلماتهم لأن ذكر الاسم سيأتي بأشياء مرتبطة به كالتواريخ ، والحديث التافه ، وباختصار كل الأثاث الذي نريد أن نتخلص منه في هذا المضمار .

ولقد طلب إليهم أن يقسموا أنفسهم إلى أزواج . ويكتب أول زوج فيها كالآتي :

(١) « إني لا أدري ما الذي أفعله ، فليسامحني الله ، لقد نفذ صبري تماماً . إني أرغب — ولكني لا أعرف رغبة" لأتحمل في طياتها إثما — وأتمنى لو تعطف الله فأخذني إلى رحمته التي لا أجدمنها شيئاً هنا . ياله من عالم ! . ماذا يوجد فيه مماهو محبب إلى النفس ؟ حتى الخير الذي نرجوه ، به مزيج عجيب ، حتى إن الإنسان لم يعد يعرف ما يريد ! فالنصف من بني البشر يعذب النصف الآخر وهم في هذا العمل معذبون » .

٢ - « حينما أفكر أن الإنسان لكى يكون سعيداً لا بد أن يأخذ الكثير من حياة الآخرين ، أكره نفسى . فحتى هذا لا يسعد الإنسان . فهو يفعل ذلك ليخدع نفسه ويسكت فاه ، لكن هذا لن يدوم طويلا ، فالنفس المعذبة موجودة دائماً ، وتخلق لنا قلقاً جديداً لا ندركه ، وهذا لا يمكن أبداً أن ينتهى إلى أية سعادة ننالها . والشىء الوحيد الذى يشعرنا بالطمأنينة ولا يخدعنا هو أن نعطى »

ومن الواضح أنه يجلس هنا روائيان ينظران إلى الحياة من نفس الزاوية تقريباً ، أما الأول فهو صمويل رتشاردسون ، والثانى - وربما تكون قد عرفته - هو هنرى جيمس . وكل منهما عالم نفسانى قلق أكثر مما هو متحمس . كل منهما يحس بالألم ويدرك قيمة التضحية بالنفس ؛ وكتابتهما لا تصل إلى درجة المأساة رغم أنها تقترب منها ، والروح التى تسيطر عليهما هى نوع من النبل المشوب بالحيرة . يالها من طريقة جميلة تلك التى يكتبون بها ؛ ففى سبيلهم الدافق لا توجد كلمة واحدة فى غير موضعها . إن مائة وخمسين عاماً من الزمن تفصل بينهما ولكن ألا يتقاربان رغم هذا فى أشياء أخرى ؟ وهل لا يمكن أن نفيد من تجاورهما ؟ إنى إذ أقول ذلك أسمع هنرى جيمس وهو يبدأ التعبير عن أسفه - أو قل دهشته - كلا ، ولا حتى الدهشة ، بل شعوره بأن هذا الجوار مفروض

عليه ، وقد يضيف أن هذا الجوار المفروض عليه يتعلق بيدال ، كما أنى أسمع رتشاردسون يتساءل فى حذر مماثل عما إذا كان يمكن أن يكون الكاتب المولود خارج إنجلترا طاهراً ! على أن هذه اختلافات سطحية ، بل هى نقط إضافية فى هذا الارتباط . فلنتركهما إذن جالسين فى انسجام ، ولنذهب إلى الزوج التالى .

٢ - « تمت كل الاستعدادات للجنازة فى يسر ونجاح بفضل يدى مسز جونسون الحاذقتين . ففى مساء هذه المناسبة الحزينة ، أخرجت ما كانت تحتفظ به من الساتان الأسود ، وسلم المطبخ ، وصندوق المسامير الصغيرة ، وزينت بذوقها الجميل المنزل بأشرطة وأقواس سوداء . كما ربطت مقرعة الباب بشريط أسود ووضعت قوساً كبيراً على ركن صورة جاريبالدى المنحوتة بالصلب ، كما لفت تمثال جلادستون الذى كان يملكه المتوفى بشرائط فى لون الحبر . ثم أدارت الآنيتين اللتين تحملان مناظر من تيفولى وخليج نابولى حيث اختفت هذه المناظر البراقة فلم يظهر إلا الطلاء ، وعجلت بشراء مفرش للسفرة فى الغرفة الأمامية كانت تتمنى شراءه من زمن بعيد ، واستبدلت بذلك المفرش البالى ذا الزهور والزينات الكالحة المصنوعة من المخمل ، الذى كان دائماً هناك غطاء بنفسجياً وأحمر ، وعملت كل ما يمكن عمله مما يمليه عليها الحب والتقدير لكى تضفى حزناً رصيناً على منزلها الصغير » .

(٣) «كان الهواء فى حجرة الاستقبال يحمل رائحة خفيفة الكعك محلى بالسكر ، فبحثت عن المنضدة التى وضعت عليها المرطبات ولم تكن تُرى إلا بصعوبة حين يتعود المرء على الظلام . كانت هناك كعكة من البرقوق مقسمة إلى أجزاء ، وقطع من البرتقال ، وساندويتشات ، وبسكويت ، ودورقان الزينة لم أرهما طوال حياتى وقد امتلأ أحدهما بنبيذ بورتو والثانى بشراب جيريز . وشعرت وأنا أقف بجوار المنضدة بوجود مستر بامبلتشوك الخاضع دائماً فى معطف أسود وقد بلغ طول شريط قبعته عدة ياردات . كان يملأ معدته وهو يقوم بحركات ذليلة يلفت بها نظرى . وفى اللحظة التى نجح فيها ، تقدم نحوى (تفوح منه رائحة الشراب والخبز) وقال فى صوت خفيض « هل تسمح لى ياسيدى العزيز ؟» وفعل » .

هاتان الجنازتان لم تحدثا فى نفس اليوم . فإحداها جنازة والد مستر برلى (سنه ١٨٢٠) والثانية جنازة مسز جارجرى فى «آمال كبار»[١] (سنة ١٨٦٠) ويشترك ولزوديكنز رغم هذا فى نفس الرأى ، بل إنهما يستخدمان نفس الحيل فى الأسلوب (قارن بين الآنيتين والدورقين) . وكلاهما كاتبان فكاهيان خياليان يصلان إلى تأثيرهما عن طريق قائمة من التفصيلات يحققانها فى الصفحة بطريقة مثيرة .

1 - Great Expectations

وهما سخيا العقل ، يكرهان الكذب ويتلذذان باحتقاره ، كما أنهما مصلحان اجتماعيان لها قيمتهما . فهما لا يريدان حجز الكتب على رفوف المكتبات. ويُحدث أحياناً نثرهما الجميل صوتاً نشازاً كما تفعل أسطوانة الحاكى «الجرامو فون» الرخيصة، فتظهر رداءة الصنف ويقترب وجه الكاتب كثيراً من وجه القارئ . أى أن كلاً منهما لم يكن يملك الكثير من الذوق . فقد كان عالم الجمال مغلقاً إلى حد كبير دون ديكنز ،وكان مغلقاً تماماً فى وجه ويلز وهنالك أوجه شبه أخرى : طريقتهما فى رسم الشخصيات مثلا . وربما كان الاختلاف الرئيسى بينهما يرجع إلى اختلاف الفرصة التى أقيمت لصبى عبقرى مغمور منذ مائة سنة أو منذ أربعين سنة . والاختلاف هنا فى صالح ويلز . فهو أكثر ثقافة من سلفه ، فالعلم على الأقل منح عقله قوة وقلل من هذيانه . وهو يسجل تحسنا فى المجتمع — فصالة « دوثبويز » قد حلت محلها مدرسة الفنون — ولم يحدث أى تغير فى فن الروائى »

والآن إلى الزوج التالى :

(١) « أما عن هذا الأثر ، فلم أكن متأكداً منه ، لم أصدق أنه أثر لمسمار،فقد كان أكبر وأكثر استدارة ، وكان يمكننى أن أقوم وأتأكد بنفسى ، ولكننى لو قمت ونظرت إليه ، فأغلب الظن أنى لن استطيع الجزم بشيء ، لأن الشيء مادام قد وقع ، فلن يستطيع

إنسان أن يفسر كيف حدث، ياقه ، ويا لسر الحياة ! ويا للاضطراب الأفكار ! ويا لجهل الإنسان ! ولكى نعرف أننا نتحكم فى ممتلكاتنا تحكماً ضئيلا ، فما حياتنا رغم كل مدنيتنا إلا شىء عرضى . دعنى أحصى عدداً من الأشياء التى نفقدها فى حياتنا ، بادئا بما يبدو أنه أكثر الأشياء التى نفقدها غموضاً : ربما تستطيع قطة أن تأكله أو فأر أن يقرضه ، وأعنى به ثلاث علب زرقاء بها أدوات لتدبيس الكتب ، ثم تأتى بعد ذلك أقفاص الطيور ، والخطاطيف الحديدية ، وأحذية الانزلاق المصنوعة من الصلب ، وسطل الفحم ، ولوحة بها أشياء تافهة ، وأرغن صغير ، كلها ذهبت ، وضاعت معها الحلى من الزمرد وعين الهر ، وتبعثرت جذور اللفت . يالها من مهمة شاقة مؤلمة أن نكون متأكدين . إنى أعجب لأنه ما زالت هناك ملابس فوق جسدى ، وأنى أجلس فى هذه اللحظة محاطاً بأثاث صلب . أجل ، إن الإنسان إذا أراد أن يقارن الحياة بأى شىء يجب أن يشبهها بشخص تذروه الرياح فى طريق تحت الأرض بسرعة خمسين ميلا فى الساعة . . . »

« كل يوم ، لمدة لا تقل عن عشر سنين بأكملها بعزم ، والذى يعمل على إصلاحها ، لكنها لم تصلح بعد . ولم تكن أية أسرة غير أسرتنا لتستطيع أن تحتمل هذا ولو ساعة واحدة . ومما يزيد الدهشة حقاً أنه لم يكن هناك موضوع فى العالم يجيد أبى الحديث عنه مثل

موضوع مفصلات الأبواب . لكنه كان من ناحية أخرى من أكبر الفقاعات التي أنتجها التاريخ . فقد كانت بلاغته وسلوكه على طرفي نقيض . فلم يحدث أن فتح باب حجرة الاستقبال مرة إلا وسقطت فلسفته ومبادئه ضحية له ، وكان يمكن أن تنقذ شرفه إلى الأبد ثلاث نقط فقط من الزيت وريشة ، . أو طرقة ماهرة من مطرقته .

كان رجلا ذا نفس متناقضة ، يذوى من جروح يستطيع أن يجعلها تلتئم لو شاء . كل حياته مناقضة لمعرفته ، وتفكيره — تلك الهدية الغالية التي منحها الله له (بدلا من صب الزيت عليها) لم يكن يستخدمها إلا في شحذ إحساساته ومضاعفة آلامه ، فيصبح أكثر كآبة وقلقاً ! يا له من مخلوق بائس بهذه التصرفات ألا تكفيه أسباب البؤس في هذه الحياة حتى يضيف باختياره إلى ما لديه من أحزان ؟ وكان نضاله ضد الشرور التي لا يمكن تجنبها ، واستسلامه للآخرين يكفي أن يزيل من قلبه إلى الأبد عشر المتاعب التي كان يسببها له الآخرون .

وأستحلفكم بكل ما هو فاضل وجميل ، لو وجدتم ثلاث نقط من الزيت ومطرقة على بعد عشرة أميال من شاندل هول ، لأصلحت مفصلات الباب في زمنه ،

هذه الفقرة مقتبسة طبعاً من « تراسترام شاندى[1] » أما الأخرى فكانت من « فرجينا وولف » وهى وستيرن مولعان بالإغراق فى الخيال. وكل منهما يبدأ بشىء صغير ، يطير عنه ، ثم يحط عليه ثانية . وهما يجمعان بين تقدير الحياة وارتباكها تقديراً فى مزيج من روح الفكاهة وإحساس عميق بجمالها . بل إن هناك نفس النغمة فى صوتيهما : نغمة الحيرة المقصودة ، وإعلان للمجموع وللفرد بأنهما لا يعلمان إلى أين هما ذاهبان . لا غرو إذن أن تتباين مقاييس القيم عندها . فستيرن عاطفى بينما تقف فرجينا وولف جامدة (فيما عدا فى روايتها الأخيرة « إلى المنار »)[2] .

كما أن كفايتهم ليست من نفس المستوى وإن تشابهت طريقتاهما اللتان تصلان بهما إلى نفس النتائج الغريبة ، فباب حجرة الاستقبال لا يصلح أبداً ، والعلامة على الحائط يتضح أنها لقوقع . إن الحياة مربكة جداً ، يالله ، والإراده ضعيفة جداً والشعور متبرم ، والفلسفة . . . رباه ! ... انظر إلى هذه العلامة . . . أصغ إلى ذلك الباب — الوجود . . هو فى الحقيقة... ولكن ماذا كنا نقول ؟

والآن : ألا يبدو الترتيب الزمنى أقل أهمية بعد أن تأملنا ستة من الروائيين وهم يعملون ؟ فإذا تطورت الهواية ، أفلم يكن من

1 - Tristram Shandy.

2 - To the Lighthouse

المجتمع أن تتطور فى نظام يختلف عن الدستور البريطانى، أو حتى عن الحركة النسائية؟ وأنا أقول « حتى الحركة النسائية »، لأنه حدث أن كانت العلاقة قوية بين القصص فى انجلترا وبين تلك الحركة فى القرن التاسع عشر، وقد بلغت هذه الرابطة من القوة ما جعل بعض النقاد يضلون طريقهم فيعتقدون أنه ارتباط عضوى وهم يؤكدون أنه كما حسَّن النساء مراكزهن تحسنت الرواية كذلك، وهذا خطأ. فالمرآة لا تتحسن لأن مهرجاناً تاريخياً مر أمامها، إنها تتطور فقط حين تطلى مرة أخرى بالزئبق، أو بمعنى آخر حين تحصل على حساسية جديدة، ونجاح الرواية يتوقف على حساسيتها لا على نجاح موضوعها، فالإمبراطوريات تسقط، والأصوات تمنح، لكن أهم شىء لأولئك الذين يكتبون فى الحجرة المستديرة هو الشعور بالقلم بين أصابعهم، فقد يقررون كتابة رواية عن الثورة الفرنسية أو الروسية، لكن الذكريات، والأفكار المرتبطة بها، والانفعالات تثار فتحجب سابيتهم، حتى إنهم حينما يعيدون قراءتها فى النهاية تبدو كأن إنساناً آخر أمسك بالقلم وأرجع موضوعهم إلى المؤخرة. هذا « الإنسان الآخر » هو نفس كل منهم بلا ريب، لكنه ليس تلك النفس التى تمتاز بالنشاط فى الزمن والتى تعيش تحت حكم جورج الرابع أو الخامس. فقد شعر الكتاب فى كل عصور التاريخ وهم يكتبون بنفس

الشعور تقريبا . وهم بذلك يشتركون فى شىء واحد يمكن أن نسميه وحياً. ويمكننا أن نقول — اعتماداً على هذا — إن التاريخ يتطور بينما الفن يقف ساكناً .

التاريخ يتطور بينما الفن لا يتطور . . ، هذا الشعار غير مكتمل ، وهو فى الحقيقه قول مردد ، ورغم أننا مضطرون إلى استخدامه ، فليس ينبغى أن نفعل هذا دون الإشارة إلى فظاظته ، لأنه لا يمثل إلا جزءا من الحقيقة .

فهو يحجب عنا أولا التفكير فيما إذا كان العقل البشرى يتغير من جيل إلى جيل ، وعما إذا كان توماس ديلونى الذى كتب بطريقة فكاهية عن الحوانيت والحانات فى حكم الملكة اليزابث مثلا ، يختلف اختلافا جوهريا عن شبيهه فى العصر الحديث من أمثال نيل ليونز،وأوبت ريدج . وأعتقد أن ديلونى لا يختلف عنهما حقاً، ربما اختلف عنهما كفرد ، ولكن هذا ليس اختلافا أساسياً ، لا ،لأنه عاش من أربعمائة سنة ، فآلاف السنين،أو أربعة عشر ألفاً ، قد تعتبر فترة ، ولكن أربعمائة سنة لا تعتبر شيئاً فى حياة الجنس البشرى ، ولا تسمح بفرصة لقياس أى تغير ، ولذا فقولنا المردد هنا ليس عقبة ، ويمكننا أن نردده بلا خجل .

إن الأمر يزداد أهمية حينما نتحول إلى تطور التقاليد فنرى

ما كنا نفقده لو أنه حيل بيننا وبين دراستها ، فقد كان هناك فن روائى فى إنجلترا — بغض النظر عن المدارس والمؤثرات والمودات — وهذا الفن يتغير من جيل إلى جيل . خذ فن التهكم على الشخصيات مثلا : فالسخرية والتهريج ليسا نفس الشيء ، كما أن الكاتب الفكاهى فى العصر الإليزابيثى كان يختار ضحيته بطريقة تختلف عن الكاتب الحديث ويثير الضحك عليها بحيل أخرى ، أو فن الإغراق فى الخيال : فرغم أن أهداف فرجينا ولف وستيرن وتأثيرهما العام يتشابه . فإنها تختلف عنه فى التنفيذ وهى تنتمى إلى نفس التقاليد ولكن: إلى وجه أحدث منها . أو إلى فن المحادثة ؟ فى الأمثال المزدوجة التى ضربتها ، لم أستطع أن أذكر حديثين مثلا ، لأن استخدام « قال » و « قالت » يختلف كثيرا من قرن إلى قرن لدرجة أن هذه الكلمات تؤثر فى كل ما يحيط بها ، وقد لا يبدو الحديث المقتبس متشابها على الورق . رغم أن المتحدثين يقولان نفس الشيء . هذه مشكلات لا نستطيع الخوض فيها ، ويجب أن نعترف أن هذا نقص ، ولكننا نترك الكلام عن تطور الموضوع وتطور الجنس البشرى دون أسف. والتقاليد الأدبية هى الحد الفاصل بين الأدب والتاريخ ، وسيمضى الناقد المعد إعدادا طيبا كثيرا من وقته هناك فيزداد بذلك حكمة . أما نحن فلا نستطيع أن نطرق هذا الموضوع ، لأن اطلاعنا فيه

ليس كافياً . فلندع إذن مايخص التاريخ لنتحاشاه كلية ، ونرفض أن تكون لنا بالترتيب الزمنى أية علاقة .

واقتبس هنا ـ فى هذه المحاضرات ـ عن سلف قريب هو مستر ت . س . أليوت الذى يحصى فى كتابه « الغابة المقدسة »[1] واجبات الناقد فيقول « إن المحافظة على التقاليد جزء من عمله — حيثما كانت هذه التقاليد مفيدة . والنظر إلى الأدب بعين فاحصة ودراسته ككل إنما هو جزء من عمله أيضاً . وإنه لهدف سام أن ينظر إليه غير مرتبط بزمن يزيده تقديسا ، بل ينظر إليه بعيدا عن كل زمن » . ولن نستطيع القيام بالواجب الأول ، أما الثانى فسنحاول إتمامه . وإذا كان لا يمكننا فحص التقاليد أو المحافظة عليها ، فإن من الممكن أن نتخيل الروائيين وهم جالسون فى حجرة واحدة ، فنضطرهم بجهلنا إلى التخلص من قيود الزمان والمكان. وأعتقد أن هذا عمل جدير بأن نقوم به وإلا لما أقدمت على هذه السلسلة من المحاضرات .

كيف إذن نعالج الرواية ذلك ، الموضوع المتشعب الدروب أو تلك القصص الخيالية النثرية ذات الامتداد المعين الذى يفوق كل الحدود ؟ إننا لن نتمسك بالنظريات هنا ، فالمبادئ والنظم التى تلائم أشكال الفن الأخرى لا يمكن تطبيقها هنا —

(1) T. S. Eliot :The Sacred Wood

ولو طبقت فستعرض نتائجها للفحص مرة أخرى . ولـكن من ذا الذى سيعيد فحصها ؟ إنه القلب الإنسانى، حديث الإنسان للإنسان بكل ما به من شكوك غريزية . وسيكون لعاطفتنا المحك النهائى بالنسبة للرواية ، كما هى بالنسبة لأصدقائنا أو لأى شىء نعجز عن فهمه . وستقبع فى المؤخرة المشاعر المريعة — ويعتبرها البعض شيطاناً أقبح من الترتيب الزمنى — وهى تردد « آه » ، ولـكنى أحب هذا ، أو « آه » ، إن هذا لا يعجبنى » وكل ما أستطيع أن أعد به هو أن العاطفة المصطنعة لن تتـكلم كثيراً ولن يعلو صوتها ، كما أننا لن تتجنب العنصر الإنسانى الهـام المركز فى الرواية،ولا مفر من الارتقاء أو الطوفان ، وكلاهما لا يمكن أن يخرج عن نطاق النقد . قد نـكره الإنسانية ، ولـكننا إذا أخرجناها من الرواية أو طهرناها منها ، ذبلت وأصبحت مجرد مجموعة من الكلمات .

وقد اخترت كلمة « أوجه » للعنوان لأنهـا كلمـة غامضة غير علمية ، ولأنها تتيح لنا أكبر قسط من الحرية ، وهى تعنى الطرق المختلفة التى ننظر بها الى الرواية ، ويستطيع بها الروائى أن ينظر الى عمله . والأوجه التى اخترتها للمناقشة سبعة هى : الحـكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الإغراق فى الخيال ، التنبؤ ، الإطار ، النظم .

- ٢ -

« الحكاية »

نحن نتفق جميعا على أن الحكاية هى الوجه الرئيسى فى الرواية. على أننا سنعلن موافقتنا على هذا بأصوات مختلفة ، وستتوقف نتائجنا التالية على نغمة الصوت الصحيحة التى نستخدمها .

فلنصغ إذن إلى أصوات ثلاثة : إنك إذا سألت نوعاً من الرجال . . ما هو عمل الرواية ؟ « أجابك فى هدوء .. لست متأكداً إنى لا أدرى ، يبدو أنه سؤال مضحك ذلك الذى تسألنى إياه ، لست متأكداً ، لا أدرى ، أعتقد أنها تقص علينا حكاية.. هذا هو رأيى » . هذا الرجل هادئ الطبع ، غامض ، وغالبا ما يكون ممسكا بعجلة القيادة فى سيارة عامة وهو يتحدث ، بينما لا يعطى الأدب أكثر مما يستحق من الانتباه . ورجل آخر أتخيله فى ملعب للجولف ، رجل متجهم محتد . سيجيب هذا الرجل . ماذا تفعل الرواية ؟ إنها تقص علينا حكاية طبعا . ولن تفيدنى فى شىء إذا لم تفعل ذلك. إنى أحب الحكاية ، وأعرف أن ذوقى ردىء ، ولكنى أحب الحكاية. خذ فنك ، خذ أدبك ، خذ

موسيقاك ، واترك لى حكاية جيدة . وأنا أحب أن تكون الحكاية حكاية حقا ، وزوجتى كذلك ، وهنالك رجـــل ثالث يقول بصوت فيه شيء من التراخي والحزن ، إن الرواية تروى حكاية . وأنا أحترم المتحدث الأول وأعجب به ، وأكره الثانى وأخشاه ، والثالث هو أنا . نعم ، يا عزيزى ، نعم ، إن الرواية تروى حكاية . هذا هو الوجه الأساسي الذى لولاه لما كان لها وجود. هذا هو العامل المشترك الأعظم بين كل الروايات وكم كنت أتمنى أن لا يكون ذلك صحيحاً ، وأن يكون شيئا آخر مثل أنها نغم ، أو أنها كشف عن الحقيقة ، لا هذا الشكل البدائى .

كلما أمعنا النظر فى الحكاية (ولا تنس أن الحكاية لابد أن تكون حكاية) ، وكلما فصلناها عن الزوائد الدقيقة التى تعيش عليها ، قل إعجابنـــا بها ، فهى كالعمود الفقرى أو الدودة الشريطية : لا يمكن التحكم فى بدايتها أو نهايتها ، كما أنها قديمة قدم الزمن، ترجع إلى أقدم العصور الجيولوجية . وكان إنسان نياندرتال يصغى إلى الحكايات ـ إذا حكمنا عليه من شكل جمجمته ـ . وكان جمهور المستمعين البدائيين عبارة عن جمهور أشعث الشعر ، يفغرون أفواههم حول نار صغيرة، وقد أنهكهم التعب بعد مقاتلة الماموث أو الخرتيت ، وانتظار ماسيحدث فى القصة يجعلهم دائما متيقظين . ويتساءلون : ماذا يحدث بعد ؟ ويستمر القصاص بصوته الرتيب

حتى إذا توقع المستمعون ما سيحدث بعد ذلك ، عفوا عنه أو قتلوه . ويمكننا أن نعرف الخطر الذى كان يحدق بالقصاص حينما نفكر فى مهمة شهر زاد فى الأزمنة الحديثة نسبياً . وقد نجت شهر زاد من سوء مصيرها ، لأنها عرفت كيف تحسن استخدام سلاح التشويق ، تلك الأداة الوحيدة فى الأدب التى لها سلطان على الطغاة والمتوحشين. ورغم أن روايتها كانت راوية عظيمة ، رائعة فى وصفها، عادلة فى حكمها ، ذكية فى سرد الحوادث ، تقدمية فى دروسها الأخلاقية ، حية فى تصويرها للشخصيات ، خبيرة فى معرفتها بثلاث عواصم شرقية ، رغم كل هذا ، لم تعتمد على شىء من هذا وهى تحاول أن تنقذ حياتها من زوجها الفظ ، بل كانت كل هذه الأمور ثانوية ، أما هى فلم تبق على قيد الحياة إلا لأنها استطاعت أن تجعل الملك يتساءل دائما : ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ وفى كل مرة تدركها شمس الصباح ، تتوقف فى منتصف الجملة ، تاركة إياه يحملق فيها كالمذهول . «وفى هذه اللحظة أدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح» . هذه الجملة القصيرة الجافة هى العمود الفقرى فى «ألف ليلة وليلة» ، هى الدودة الشريطية التى تربط أجزاءها وهى التى أنقذت حياة أكثر الأميرات دهاء .

نحن نشبه جميعا زوج شهر زاد فى أننا نريد أن نعرف ماسيحدث بعد ذلك ، وهذا شىء نشترك فيه جميعا ، وإليه يرجع السبب فى أن

الحكاية لابد وأن تكون العمود الفقرى فى الرواية . بعضنا لا يريد أن يعرف شيئا غيرها ، فنحن لا نملك إلا حب استطلاع بدائى ، أما مهاراتنا الأدبية الأخرى فتبدو مضحكة بعد ذلك . والحكاية — إذا أردنا تحديدها — هى عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمنى — يأتى فيها الغداء بعد الإفطار ، والثلاثاء بعد الإثنين والانحلال بعد الموت ، وهكذا . وللحكاية ميزة واحدة : هى أنها تجعل المستمعين يرغبون فى معرفة ماذا سيحدث فى المستقبل . وبالعكس لا يمكن أن يكون لها إلا عيب واحد هو أنها تجعل النظارة لا يريدون معرفة ما سيأتى من بعد . هذان هما النقدان اللذان يمكن توجيههما إلى الحكاية كحكاية . وهى أدنى وأبسط التراكيب الأدبية — ولكنها العامل المشترك الأعظم بين جميع الكائنات المعقدة المعروفة بالروايات .

وحين نعزل الحكاية عن الأوجه الراقية التى تكون جزءا منها ونمسكها بطرف الملقط وهى تتلوى دون ما نهاية — دودة الزمن العارية — فإنها ستقدم لنا مظهراً قبيحا لا يشرف . على أننا نتعلم منها الكثير . دعنا نبدأ بدراستها من ناحية علاقتها بالحياة اليومية .

إن الحياة اليومية يغلب عليها أيضا الشعور بالزمن . فنحن نعتقد أن حادثا واحدا يحدث بعد أو قبل آخر ، فكثيراً ما تكون

الفكرة فى عقولنا ، وتنبع أكثر أحاديثنا وأفعالنا من هذه الفكرة، أقول أكثر أحاديثنا وأفعالنا ، لا كلها . إذ يبدو أن هناك شيئا فى الحياة بجانب الزمن . شيئاً يمكن تسميته فى هذا المقام « القيم » ، ولا يمكن قياسه بالدقائق أو الساعات ، بل يقاس به الشدته ، بحيث إننا إذا نظرنا إلى ماضينا فلن يمتد أمامنا كسطح مستو ، ولكنه سيتكور على شكل قمم صغيرة قليلة تسهل رؤيتها ، وحينما ننظر إلى المستقبل فإنه سيبدو كحائط أحياناً ، أو سحابة أحيانا أخرى ، أو كشمس ، ولكنه لن يبدو كخريطة زمنية أبداً . فلا الذاكرة ولا الحدس يعيران الزمن أى اهتمام ، وكل الحالمين والفنانين والمحبين يتخلصون جزئيا من طغيانه . وهو يستطيع أن يقتلهم ، ولكنه لن يقدر على الاحتفاظ بانتباههم . وفى لحظة القدر نفسها ، حينما تجمع الساعة فى البرج قوتها وتدق ، قد يكونون ناظرين إلى الناحية الأخرى . فالحياة اليومية إذن ، أيا كانت حقيقتها ، تتكون فعلا من حياتين : الحياة فى الزمن ، والحياة بالقيم ، وسلوكنا يخضع للاثنين . « لقد رأيتها مدى خمس دقائق فقط ، لكنها كانت تستحق الرؤية » . هذه الجملة الواحدة تمثل الخضوع بنوعيه . فما تفعله الحكاية هو أنها تحكى حياة فى الزمن . أما ما تفعله الرواية بأكملها فهو أنها تشمل أيضا الحياة بالقيم ، هذا إذا كانت رواية جيدة ، وهى فى هذا تستخدم طرقا سنتعرض لها فيما بعد ، كما أنها تراعى الخضوع بنوعيه .

والامثال للزمن فى الرواية أمر لابد منه ، ولا يمكن أن تكتب الرواية بدونه . هذا فى حين أن الخضوع للزمن فى الحياة اليومية قد لا يكون ضرورياً ، فنحن لسنا على يقين ، لكن تجربة بعض الصوفيين تبعثنا على الاعتقاد بأنه غير ضرورى ، وأننا مخطئون فى اعتقادنا أن يوم الاثنين يتبعه الثلاثاء ، أو أن الموت يتبعه الانحلال ، ويمكننا دائما – أنت وأنا – أن ننكر وجود الزمن فى الحياة اليومية ، وأن نتصرف طبقاً لذلك حتى لو أدى الأمر إلى أن نصبح غامضين فى نظر مواطنينا فيرسلونا إلى ما يسمونه مستشفى المجاذيب . ولكن ليس من الممكن إطلاقا للروائى أن ينكر وجود الزمن وهو ينسج روايته ، بل يجب أن يتمسك بخيوط حكايته ولو تمسكا طفيفا ، يجب أن يلمس الدودة الشريطية التى لا نهاية لها ، وإلا أصبح غامضاً ، وهذا فى حالته خطأ جسيم .

إنى لا أحاول أن أكون فيلسوفاً فيما يتعلق بالزمن لأن الخبراء يؤكدون أن هذه الهواية على جانب عظيم من الخطورة بالنسبة للدخيل ، بل هى أخطر كثير من مشكلة المكان . وكثيرون من عظماء الميتافيزيقا فقدوا عروشهم لأنهم أشاروا إلى الزمن بطريقة غير لائقة . إنى أحاول أن أوضح فقط ، إنى أسمع الآن وأنا أحاضر تلك الساعة تتحرك ولا أسمعها . وبذلك احتفظ بشعورى بالزمن

أو أفقده ، أما فى الرواية فالساعة دائما موجودة . وقد يكرم الكاتب ساعته ، كما حاولت إميلى برونتى فى «مرتفعات وذرنج»[1] أن تخبىء ساعتها ، وكما قلب ستيرن ساعته فى «ترسترام شاندى» ، حتى مارسيل پروست[2] العبقرى الذى ظل يغير العقربين لدرجة أن بطله كان يقيم حفلة عشاء لعشيقته ويلعب الكرة فى نفس الوقت مع مربيته فى الحديقة . كل هذه الطرق قانونية ، ولا تتعارض واحدة منها مع موضوعنا . فأساس الرواية هو الحكاية ، والحكاية عبارة عن قص أحداث مرتبة فى تتابع زمنى . (والحكاية بهذه المناسبة ليست هى الحبكة . وهى قد تكون أساسا لها ، إلا أن الحبكة كائن من نوع أرقى سنعرفه ونناقشه فى محاضرة قادمة) .

من ذا الذى يحكى لنا حكاية ؟

إنه سير والتر سكوت (٣) طبعاً .

وسكوت روائى سنختلف بشأنه اختلافاً عنيفاً ، وأنا شخصياً لا أحفل به ، بل أجد من العسير تفسير شهرته المستمرة . أما عن شهرته فى أيامه فهذا أمر يسير الفهم ، وله أسباب هامة كنا نناقشها لو أن مشروعنا يعالج الترتيب الزمنى . أما إذا أخرجناه من نهر الزمن وأجلسناه ليكتب فى تلك الغرفة المستديرة مع باقى الروائيين

(1) Emily Brontë: Wuthering Heights Sterne: Tristram Shandy
(2) Marcel Proust
(3) Sir Walter Scott

فإن أهميته سوف تقل ، وسنحكم بأن عقليته تافهة وأسلوبه ثقيل الظل، كما أنه لا يستطيع أن يضطلع بالبناء وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة . فكيف إذن لكاتب حُرم الاثنين أن يخلق شخصيات تؤثر في نفوسنا تأثيراً عميقاً ؟ وقد يكون التجـــرد الفني شيئاً أرستقراطياً لا يسعى إليه الكاتب ، لكن العاطفة قطعاً شيء موجود حتى في أبسط الناس . لكنكم تذكرون كيف أن الجبال الشاهقة والوديان الشاسعة التي وصفها سكوت ، والأديرة المهدمة بعناية تصرخ طالبة العاطفة ، العاطفة ، وكيف أنها لا توجد فيها بتاتا . فبالعاطفة كان يمكن أن يكون سكوت كاتبا عظيما ، وما كانت لتهمنا حينئذ خشونته أو تصنعه . فالقلب العفيف والمشاعر الرقيقة وحب الريف والذكاء هي كل ثروة سكوت ، وهذه لا تكون أساسا كافيا للروايات العظيمة . أما نزاهته ، فهي لا تساوي شيئا ، لأنها نزاهة أخلاقية أو تجارية بحتة تكفي أعظم حاجاته، ولم يكن ليتخيل أبداً أنه يوجد شيء آخر يجب أن يخلص له .

وترجع شهرته إلى عاملين : الأول أن الجيل القديم كان في شبابه يحب أن تقرأ له رواياته بصوت عال ، فهو مرتبط بذكريات عاطفية سعيدة خاصة برحلات أو إقامة في أسكتلندا ، فهم يحبونه حقاً لنفس السبب الذي أحببت من أجله ومازلت أحب روايته « أسرة روبنسون السويسرية »[1] . وأستطيع أن أحاضركم الآن

(1) The Swiss Family Robinson

فى « أسرة روبنسون السويسرية » وستكون محاضرة شيقة لما شعرت به من عواطف صباى . وحينما يضعف عقلى تماماً ، فلن أهتم بشىء من روائع الأدب ، وساعود مرة أخرى إلى الشاطىء الرومانتيكى حيث « اصطدمت السفينة صدمة مخيفة » وهى تلفظ أربعة من أنصاف الآلهة : فريتز، وأرنست ، وجاك ، وفرانز الصغير مع أبيهم وأمهم ، ووسادة تحتوى على كل الأدوات اللازمة للإقامة عشر سنوات فى المناطق الاستوائية . هذا هو الصيف الخالد بالنسبة لى ، وهذا ماتعنيه « أسرة روبنسون السويسرية » بالنسبة لى ، ولكن أليس هذا ما يعنيه سير والتر سكوت إلى البعض منكم ؟ هل يعنى فى الحقيقة أكثر من أنه يذكركم بسعادة شعرتم بها فى الأيام الخوالى ؟ وإلى أن تهرم عقولنا ، هلا طرحنا ذلك جانباً ونحن نحاول أن نفهم الكتب ؟

العامل الثانى هو أن شهرة سكوت ترتكز على أساس فعال هو أنه كان يستطيع أن يحكى حكاية، فقد كانت لديه قدرة غريزية على أن يجعل القارئ فى حالة تشوق وهو يتلاعب بحب استطلاعه . دعنا ننقل عن « هاوى التحف »(١) بدلا من أن نحللها ، فالتحليل طريقة خاطئة. لننقل عنها إذن . سوف نرى الحكاية حينئذ وهى تكشف نفسها ، فنستطيع بذلك أن ندرس أسسها البسيطة :

---

(1) The Antiquary

هاوى التحف

الفصل الأول

« كان الوقت مبكراً فى يوم صحو من أيام الصيف ، قرب نهاية القرن الثامن عشر ، حينما أتيحت الفرصة لشاب تبدو عليه الأرستقراطية أن يتجه إلى شمال شرقى أسكتلندا ، فزود نفسه بتذكرة على إحدى المركبات العامة التى تسافر بين أدنبرة وكوينزفرى حيث توجد — كما يدل الاسم ، وكما يعرف كل القراء فى الشمال — قوارب تقوم برحلات تخترق فيها خليج فورث » .

هذه هى الجملة الأولى ، وهى ليست جملة مثيرة ، لكنها تعطينا الوقت والمكان والشاب ، وتحدد خطوط المنظر الذى يصفه القصاص . ونحن نشعر باهتمام متوسط بما سيفعله الشاب بعد ذلك . إن اسمه لوفيل ، ويحيط به الغموض ، وهو لا بد أن يكون البطل وإلا لما وصفه سكوت بالأرستقراطية .

وهو يستطيع بالتأكيد أن يجعل البطلة سعيدة ، ثم يقابل لوفيل جوناثان أولدبك . هاوى التحف ، ويدخلان العربة بتؤدة

ويتعارفان ، وبعد ذلك يزور لوفيل أولديك في منزله ، ثم يتقابلان بجواره شخصية أخرى هي إدى أوشيلترى .

وسكوت يجيد تقديم الشخصيات الجديدة . فهو يدخلهم بطريقة طبيعية، ويعلق عليهم آمالا . فنحن ننتظر من إدى أوشيلترى الكثير، وهو وإن كان شحاذاً ، إلا أنه غير عادى ، فهو أفاق خيالى يمكن الاعتماد عليه . أفلم يساعد على كشف السر الذى رأينا طرفاً منه في لوفيل ؟ ثم تقدم شخصيات أخرى : سير آرثر واردور (من أسرة قديمة ، مدير فاشل) ، وابنته إيزابلا (متغطرسة) يحبها البطل دون أن تبادله الحب ، وأخت أولدبك — مس جريزل — التى تقدم إلينا بطريقة تدل على أنها تستطيع أن تفعل الكثير — نفس الطريقة . وهى فى الحقيقة تحول فى الرواية إلى طريق هزلى لا يؤدى إلى شىء . وكثيراً ما يلجأ القصاص إلى هذه التغييرات وهو ليس فى حاجة إلى ترديد الأسباب والنتائج باستمرار . فهو مازال ملتزما حدود فنه إذ قال أشياء ليس لها علاقة بتطور القصة وقد يعتقد المستمعون أنها ستتطور ، لكن رءوسهم الشعثاء المرهقة سرعان ما تنسى . والقصاص يستفيد بنهاياته المهلهلة بعكس الروائى الذى يحبك قصته . ومس جريزل مثل صغير للنهاية المفككة . وكمثل كبير أرجع إلى رواية صغيرة محزنة هى «عروس لامرمور»[1]

(1) The Bride of Lammarmoor

ثم يقدم سكوت لورد هاى كيبر فى هذا الكتاب فى ضجة كبيرة وبتلميحات لاتنتهى إلا أن نقائص شخصيته هى التى ستؤدى إلى المأساة . مع أن المأساة كان يمكن أن تحدث فى الحقيقة وبنفس الصورة تقريبا حتى لو لم يكن اللورد موجوداً . إذ أن الشخصيات الرئيسية فيها هم : إدجار، لوسى ، ليدى آشتون ، با كلو . ونعود إلى « هاوى التحف» فنقول إنه يقام عشاء يتشاجر فيه أولدبك وسير آرثر الذى يستاء فيترك المكان هو وابنتاه ويسيران فى الرمال ويصعد المدفوق الرمال ، ويزداد صعوده، فيعزل سير آرثر وإيزابلا ويراجهان إدى أوشيلترى . هذه هى أول لحظة خطيرة فى الرواية وهذه هى الطريقة التى يعالجها بها قصاص يعرف أصول فنه .

« وبينهام يتبادلون هذه الكلمات، يتوقفون عند أعلى حافة للصخر كان يمكن أن يصلوا إليها ، إذ أن محاولة التقدم كانت تعنى التعجيل بمصيرهم، وهنا كان عليهم انتظار الزحف الحثيث الأكيد للبحر الهائج ، كانوا فى موقفهم يشبهون شهداء الكنيسة القديمة الذين كان أعداؤهم الوثنيون يلقون بهم قبل موتهم إلى الحيوانات المفترسة لتفتك بهم ، ويجبرونهم قبل ذلك على مشاهدة الحيوانات فترة من الوقت وقد نفد صبرها وأعماها الغضب ؛ بينما هى تنتظر الإشارة لفتح جحورها وإطلاق سراحها على ضحاياها .

على أن هذه الفترة المخيفة أتاحت الوقت لإيزابلا لكى

تجمع شتات عقلها القوى الشجاع بطبيعته ، والذى التأم شمله فى هذه اللحظة المخيفة . قالت « أينبغى أن نستسلم هكذا دون مقاومة ؟ ألا يوجد طريق مهما كان مخيفا يمكننا أن نتسلق منه إلى الصخر؟ أو على الأقل نصل إلى ارتفاع أعلى من المد ، حيث نستطيع أن نبقى حتى الصباح أو إلى أن تأتى النجدة ؟ لابد أنهم يقدرون موقفنا وسيقيمون الدنيا لإنقاذنا » .

هكذا تتحدث البطلة فى نبرات لابد أن تبعث القشعريرة فى جسد القارئ . ورغم ذلك فنحن نريد أن نعرف ما سيحدث بعد ذلك ، والصخور من ورق مقوى ، كتلك الموجودة فى الأسرة السويسرية العزيزة على ، والريح يطلق بيد ، بينما يخط سكوت باليد الأخرى أمر المسيحيين الأوائل ، فليس هنالك إخلاص ولا أى شعور بالخطر فى المغامرة كلها ، فهى خالية من العاطفة ورغم ذلك فإننا نريد أن نعرف ما سيحدث بعد ذلك .

ثم ينقذهم لوفل . نعم ، كان يجب أن نفكر فى هذا . ثم ماذا بعد؟ نهاية أخرى مفككة . يضع هاوى التحف لوفل فى غرفة تسكنها الأشباح ، حيث يحلم أو تظهر له رؤيا عن جد لمضيفه يقول له بالألمانية .. إن المهارة تصنع الحب ، ولكنه لا يفهم حينئذ نظراً لجهله بالألمانية . ثم يعلم بعد ذلك معناها وعليه أن يتابع حصار قلب إيزابلا ، بمعنى أن القوى غير الطبيعية لا تزيد على القصة شيئا فهى تأتى فوق أبسطة وعواصف ، تنتهى إلى حكمة من

النوع الذى نقرؤه فى الكراسات حتى إن القارىء لا يعرف هذا ، وحينما تطرق سمعه « المهارة تصنع الحب » يستيقظ انتباهه إلى ... ثم يتحول انتباهه إلى شىء آخر ، وهكذا يستمر التتابع الزمنى

وتلى ذلك رحلة بين أطلال كنيسة سانت روث ، ثم تقدمة داوسترسويفل ، الأجنبى الشرير الذى أشرك سير آرثر فى مشروعات تعدينية وكانت خرافاته موضع سخرية ، لأنها لا تحمل طابع بوردر الحقيق . ثم وصول هكتور ماكنتاير ابن أخى هاوى التحف الذى يشك فى أن لوفل محتال ، ويتبارز الاثنان ، ويعتقد لوفل أنه قتل غريمه فيهرب مع إدى أو شلترى الذى يظهر فجأة كالعادة ويختبىء الاثنان فى أطلال سانت روث حيث يراقبان دوسترسويفل وهو يخدع سير آرثر فى بحث عن كنز ، ويصعد لوفل فى قارب ويختفى عن الأنظار فننساه . ولا نعبأ به حتى يظهر مرة أخرى ويجرى البحث الثانى عن الكنز فى سانت روث ، سير آرثر يجد كنزاً من الفضة . وفى ثالث بحث عن الكنز : يضرب دوسترسويفل بعصا ضرباً مبرحا ، وحين يفيق إلى نفسه ، يرى مراسيم جنازة كونتس جلينا لان العجوز ، التى تدفن هناك سراً فى منتصف الليل لأن أسرتها كاثوليكية العقيدة .

وأسرة « جلينالان » مهمة للغاية فى القصة ، ورغم ذلك يقدمها الكاتب بطريقة عرضية جداً ، ويربطها بدوسترسويفل

بطريقة خالية من كل فن . وقد نظر سكوت بعينه حين رأى أنهما مناسبتان لأغراضه . والقارئ حينذاك أصبح سلس القياد أمام الحوادث المتتابعة حتى إنه ليفغر فاه دهشة كرجل الكهف البدائى.

وتبدأ مصالح جليناالان عملها ، وتختفى أطلال سانت روث ، ويبدأ ما نسميه « التمهيد للقصة » حيث تتدخل شخصيتان جديدتان تتحدثان بحرارة وغموض عن ماض آثم . وهما شخصيتا : إلزابث ماكلباكت الساحرة ، وصائدة الأسماك ولورد جليناالان ، ابن الكونتيسة المتوفاة . وتقطع حديثهما حوادث أخرى هى القبض على إدى أوشلترى ومحاكمته ثم إطلاق سراحه ، وموت شخصية جديدة غرقا، وفكاهات هكتور ماكنتاير فى أثناء نقاهته فى منزل عمه . وموجز القول إن لورد جليناالان كان قد تزوج سيدة عدة سنوات تدعى ايفلينا نيفيل ، على غير رغبة أمه ، ثم قيل له بعد ذلك إنها أخته من أحد أبويه. وجن جنونه لبشاعة جرمه، فهجرها قبل أن تلد له طفلا وتشرح له إلزابث التى كانت تعمل خادمة عند أمه ، أن إيفلينا لا تمت إليه بصلة قرابة ، وأنها ماتت وهى تضع طفلها ، وقد كانت إلزابث وامرأة أخرى تعنيان بها ، وأن الطفل اختفى عقب ذلك . ثم يذهب جليناالان لاستشارة هاوى التحف الذى كان يعمل قاضيا فى هذا الوقت ، ويعرف بعض حوادث العصر ، والذى كان يحب إيفلينا أيضاً ، ثم ماذا يحدث ؟ تباع ممتلكات سير آرثر واردور ، إذ

سبب له دوستر سو يفل الإفلاس . ثم ماذا بعد ؟ تأتى الأخبار بأن الفرنسيين ينزلون إلى البر ، ويأتى سو يفل إلى الخفى على رأس جيش بريطانى ويسمى الآن الميجور (نيفيل) وحتى هذا ليس اسمه الحقيق ، لأنه هو نفسه الابن المفقود للورد جليناالان ، وهو الوارث الشرعى لأملاكه . ويظهر جزء من الحقيقة عن طريق إلزابث ماكلباكت ، وجزء آخر عن طريق خادمة أخرى زميلة لها أصبحت راهبة الآن ، ويقابلها الابن فى الخارج ، عن طريق عم توفى بعد ذلك ، وعن طريق إدى أوشيلترى . وتوجد أسباب كثيرة حقاً لهذا الإفشاء ولكن سكوت لايهتم بالأسباب ، فهو يلق بها دون أن يكلف نفسه عناء تفسيرها . فغرضه الأساسى هو أن يجعل الأشياء تحدث الواحد منها وراء الآخر . ثم ماذا ؟ تتوب إيزابلا واردور وتتزوج البطل ، وبعد ذلك تنتهى القصة. ويجب أن لا نسأل « ثم ماذا ؟ » كثيراً ، لأن التتابع الزمنى لو تأخر لحظة واحدة لأخذنا كلية إلى بلد آخر .

و « هاوى التحف » كتاب يمجد فيه الروائى الحياة فى الزمن بطريقة غريزية ، وهذا يؤدى إلى إضعاف العاطفة وعدم التعمق فى الحكم ، وبنوع خاص إلى استخدام الزواج بطريقة تدل على الغباء كنهاية لكل شىء . ويمكن أن نمجد الزمن بطريقة واعية أيضاً . وسنجد مثلا لهذا فى كتاب يختلف تماماً فى نوعه ، وهو

كتاب أرنولد بنيت الذى لا ينسى « قصة الزوجات المسنات »
فالبطل الحقيق فى هذه الرواية هو الزمن ، وهو موضوع فيها كأنه إله
الخلق بالإضافة إلى مستر كرتشلو الذى يضيف إلى الرواية قوة
أخرى . أما صوفيا وكونستانس فهما بنات الزمن من اللحظة التى
نراهما فيها تعبثان بملابس والدتهما . وقد قدر لها الفناء التام بطريقة
قلما يوجد مثلها فى الأدب ، فإنهما وهما فتاتان : تهرب صوفيا وتتزوج ،
ثم تموت الأم ، وتتزوج كونستانس ، ثم يموت زوجها ، وتموت
صوفيا ، ثم كونستانس ، ويتسلق كلبهما المشلول المائدة ليرى
إذا كان قد بقى شىء فى الطبق الصغير . إن حياتنا اليومية فى الزمن
هى الهرم بعينه يوما بعد يوم ، وهذا ماسبب تصلب الشرايين لكل
من صوفيا وكونستانس . والقصة بكل مافى الكلمة من معنى ، أى
القصة الحقة التى لا تقبل أى هراء ، لا يمكنها أن تؤدى إلى أية خاتمة
سوى الموت ، لكن هذه نهاية غير كافية . ونحن نهرم طبعاً ، لكن
الكتاب العظيم يجب أن يرتكز على شىء أكثر من كلمة « طبعاً » .
و « قصة الزوجات المسنات »[1] قصة قوية ، فيها الإخلاص
والحزن ، لكن تنقصها العظمة .

أما « الحرب والسلام »[2] فهى قصة عظيمة لاشك ، وهى

(1) Arnold Bennett; The Old Wives' Tale.

(2) Tolstoi : War and Peace

مثل سابقتها تؤكد تأثير الزمن إلى جانب اضمحلال الأجيال وانزوائها. فتولستوى - مثل بنيت - يملك الشجاعة على إظهار الناس وهم يهرمون، فالانحلال الجزئى الذى يدب فى أوصال نيكولاى وناتاشا فى الحقيقة أكثر بشاعة من الانحلال الكلى الذى يحل بكونستانس وصوفيا: لجزء كبير من شبابنا يبدو كأنه هلك معهما. إذن فلماذا لم تبث فينا «الحرب والسلام» روح اليأس؟ إن السبب فى ذلك ربما يرجع إلى أنها امتدت فى المساحة كما امتدت فى الزمن، وقد يخيفنا شعورنا بالامتداد، لكنه شعور مثير يخلف وراءه تأثيراً مثل تأثير الموسيقى. فبعد أن يقطع الإنسان شوطاً قصيراً فى قراءة «الحرب والسلام» تصدر الأوتار الموسيقية نغماتها، دون أن نعرف ماذا لمسها. هذه الأنغام ليست ناشئة عن الحكاية، رغم أن تولستوى مهتم بما سيحدث من بعد مثل سكوت تماماً، كما أنه فى إخلاص بنيت. هذه الأنغام لا تنبعث أيضاً من الأحداث المتتابعة من الشخصيات، لكنها تصدر عن مجموع الجسور والأنهار المتجمدة، والغابات، والطرق، والحدائق، والحقول، هى تحشد عظمتها وأصواتها المدوية بعد أن نكون قد مررنا بها. والشعور بالمكان موجود فى كثير من الروائيين، لكن القليلين منهم عندهم الشعور بالامتداد الذى يصل إلى القمة فى فن تولستوى السماوى. والامتداد هو سيد الموقف فى «الحرب والسلام» لا الزمن،

وكلمة أخيرة عن الحكاية كمستودع للصوت ، فهي من عمل الروائي بمثابة الوجه الذي تجب قراءته بصوت عال ، فهي مثل معظم النثر — لا تعتمد على العين ولكن على الأذن ، وهي في ذلك تشبه الخطابة . وهي لا تعطينا نغماً أو إيقاعاً ، فالعين تكفي لهذه الأشياء ، وقد يبدو هذا القول غريباً . لكن العين — فالعين يساعدها العقل القادر على إحلال شيء مكان الآخر — تستطيع أن تجمع بسهولة الأصوات في النقد أو الحوار إذا كانت لهما قيمة فنية ، فتشيع في نفوسنا المتعة ، بل إنها تستطيع أن تقرب هذه الأصوات فنستوعبها بسرعة أكثر مما لو قرئت لنا بصوت عال ، بالضبط كما يستطيع بعض الناس أن يستوعبوا الكتابة الموسيقية عن طريق النظر أسرع مما لو عزفت لهم على البيانو . لكن العين لا تستوعب الصوت بنفس السرعة ، فالجملة الافتتاحية في رواية « هاوى التحف » ليس بها جمال الزينة ، لكننا سنفقد شيئاً لو لم نقرأها بصوت عال ، وإلا فإن الاتصال بين عقولنا وعقل والتر سكوت سيتم في صمت فتقل الفائدة تبعاً لذلك . فالحكاية إلى جانب أنها تحكي شيئاً وراء الآخر ، تضيف لنا فوق ذلك شيئاً لارتباطها بالصوت .

لكنها لن تضيف إلينا الكثير ، فهي لن تعطينا شيئاً هاماً عن شخصية الكاتب مثلا ، فشخصيته — إذا كانت له شخصية —

تظهر بطرق أرقى ، عن طريق الشخصيات أو الحبكة الروائية أو تعليقاته على الحياة مثلا . فكل ما تفعله الحكاية فى هذا المقام بالذات ، وكل ما تستطيع أن تفعله ، هو أنها تحولنا من قراء إلى مستمعين يتحدث إليهم « صوت » ، قصاص القبيلة وهو يتحدث وسط كهف ، يقص شيئا وراء الآخر حتى ينام المستمعون وسط الفضلات والعظام . فالحكاية شيء بدائى ، وهى ترجع إلى منابع الأدب ، قبل أن تكتشف القراءة ، كما أنها تعتمد على كل ماهو بدائى فينا ، وهذا هو السبب فى أننا نكون غير منطقيين فيما يتعلق بالحكايات التى تعجبنا ، كما أننا نكون على أتم الاستعداد لمهاجمة أولئك الذين يحبون غيرها . فأنا مثلا أتضايق حين يهزأ الناس بى لأنى أعشق « أسرة روبنسون السويسرية » ، وأعتقد أنى قد تسببت فى مضايقة البعض منكم فى حديثى عن سكوت . أتدركون ما أعنيه ؟ فالحكايات تخلق جواً من التميز ، فلا هى بالدروس الأخلاقية ولا هى ضرورية فى فهم الرواية فى أوجهها الأخرى ، بل يجب علينا أن نخرج من الكهف إذا أردنا أن نفعل شيئا .

لكننا لن نخرج منه الآن ، بل إننا سنلاحظ كيف أن الحياة الأخرى — الحياة بالقيم — تضغط على الرواية من كل النواحى ، وكيف أنها على استعداد لأن تملأها وأن تفرق شملها ، فتفرض

عليها الشخصيات ، والحبكة ، والخيالات ، وآراء العالم ، كل شيء عدا « وماذا بعد . . وماذا بعد » المتكررة والتي هي موضوع بحثنا في الوقت الحاضر . من الواضح أن الحياة في الزمن حياة دنيئة وضيعة تبعث على تساؤلنا : هلا استطاع الروائي أن يمحوها من عمله كما استطاع الصوفي أن يلغيها من تجاربه ، وأن يضع مكانها بديلا حياً لها ؟

روائية واحدة هي التي حاولت أن تلغي الزمن ، وفشلها في ذلك يلقننا درساً ، ألا وهي جرترودشتاين [1] . فقد فاقت إميلي برونتي ، وستيرن وبروست في أنها حطمت ساعتها وسحقتها ، ثم بعثرت أجزاءها على العالم مثل أطراف أوزيريس . وهي لم تفعل هذا بدافع الشر ، ولكن لغرض نبيل . فقد كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيـــه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت لأن القصص إذا تخلص تماماً من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا ، ويمكننا أن نلحظ الهاوية التي تنزلق إليها في رواياتها الأخيرة . فهي تريد أن تلغي هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك التتابع الزمني ، وأنا أشفق عليها . فهي لن تستطيع أن تفعل هذا دون أن تلغي التتابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضاً ، الأمر الذي يحتم

(1) Gertrude Stein

بدوره إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات . وهى الآن تقف على حافة الهاوية . وليس هناك ما يدعو للسخرية فى تجربة مثل تجربتها . فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة « روايات ويفرلى[1] » مرة أخرى .

والتجربة رغم ذلك مقدر لها الفشل . فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف فى حطامه كل ما سيحل محله . وستصبح الرواية التى تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها .

لذا يجب أن أسألكم أن ترددوا معى بنفس نغمة الصوت الصحيحة تلك الكلمات التى افتتحت بها هذه المحاضرة . لا تقولوها بغموض وبشاشة مثل سائق سيارة الأجرة ، فليس لكم الحق فى ذلك . ولا تقولوها بحدة وغضب مثل لاعب الجولف ، فأنتم أعقل من ذلك . لكن رددوها ببعض الحزن ، وستكونون على صواب . أجل ، إن الرواية تقص علينا حكاية ، وتالله إن ذلك لصحيح .

(1) Waverley Novels

النــاس

بعد أن انتهينا من مناقشة الحكاية ، ذلك الوجه الأساسى البسيط من الرواية ، يمكننا أن نتحول الآن إلى موضوع أكثر إثارة للاهتمام ألا وهو الممثلون . فنحن لا نحتاج إلى أن نسأل « وماذا حدث بعد » ؟ ولكن لمن حدث هذا . فالروائى هنا يعمل على إثارة ذكائنا وخيالنا ، لا حب استطلاعنا فقط . ويدخل على صوته تأكيد جديد : تأكيد للقيم .

وبما أن الممثلين فى القصة عادة من البشر ، فقد بدا لى أنه من المناسب أن يكون عنوان هذا الوجه « الناس » وقد أدخلت فى القصة كائنات أخرى ، ولكن نجاحها كان محدوداً ، لأننا إلى الآن لا نعرف إلا القليل عن نفسياتها . وربما يحدث هنا تغيير فى المستقبل يمكن مقارنته بالتغيير الذى طرأ على تقديم الروائى لشخصيات المتوحشين فى الماضى . فالهوة التى تفصل بين (مان فرايدى)[1] و (باتوالا) يمكن أن توازى الهوة التى تفصل بين ذئاب كبلنج وبين ذريتها فى الأدب بعد ٢٠٠ سنة ، كما أننا سنرى حيوانات ليست هى بالرمزية ولا هى بالرجال الصغار

---

1 Man Friday

المتنكرين، ولا نضد متحركة ذات أربع أرجل ولا قصاصات متطايرة من الورق . إنها إحدى الطرق التى يمكن بها للعلم أن يوسع دائرة الرواية بإمدادها بالموضوعات الجديدة . ولكن مثل هذه المساعدة لم تتم بعد ، وإلى أن تأتى فإننا قد نقول إن الممثلين فى الحكاية بشر أو يتظاهرون بأنهم كذلك .

وحيث إن الروائى نفسه إنسان ، فهنالك تقارب بينه وبين موضوعه ينعدم فى كثير من أشكال الفن الأخرى . والمؤرخ أيضا تربطه مثل هذه العلاقة ولو بدرجة أقل كما سنرى . أما الرسام أو النحات فليس من الضرورى أن يرتبطا هكذا . بمعنى أنهما لا يحتاجان إلى تصوير الجنس البشرى مالم يرغبا فى ذلك ، وكذلك الشاعر، بينما الموسيقى لا يستطيع أن يمثل بنى البشر حتى لو أراد ، دون أن يستعين ببرنامج . أما الروائى ، فعلى خلاف الكثيرين من زملائه ، يمكنه أن يصنع لنا عدة كتل من الكلمات التى تصف الإنسان شخصيا وصفا عاما (أقول عاما هنا لأن الدقة سترد بعد ذلك) ويمنح هذه الكتل أسماء ويعين جنسهم ، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون ، وذلك باستخدام الأقواس ، وربما يجعلهم يتصرفون تصرفا مناسبا . وهذه الكتل من الكلمات هى الشخصيات ، فهى لا تأتى هكذا ببرود إلى عقله ، بل إنها قد تخلق فى اضطراب وهذيان ، وتتكيف طبيعتهم بآرائه عن الآخرين ؛ وعن نفسه ،

ثم إنها تتغير تبع الأوجه الأخرى من عمله. وهذه المسألة الأخيرة وهى علاقة الشخصيات بالأوجه الأخرى للرواية ـ ستكون موضوع بحث آخر . أما فى الوقت الحاضر فما يهمنا هو علاقتهم بالحياة الفعلية . ما الفرق بين أناس الرواية والناس الآخرين مثل الروائى أو مثلك أو مثلى أو مثل الملكة فيكتوريا ؟

لابد وأن يكون هناك اختلاف . فإذا كانت هناك شخصية فى رواية تشبه الملكة فيكتوريا ، شبها كليا لا جزئياً فهى إذن الملكة فيكتوريا بذاتها ، وتصبح الرواية أو كل ما تمثله تلك الشخصية مذكرات . والمذكرات هى تاريخ يعتمد على الدليل . أما الرواية فتعتمد على الدليل يزيد عليه أو ينقص شىء آخر مجهول (+أو ـ س) والصفة المجهولة هنا عبارة عن مزاج الروائى وهذه الصفة المجهولة هى التى تقرر دائما تأثير الدليل ، وأحيانا قد تغير هذا التأثير تماما .

إن المؤرخ يتعامل مع أفعال ، ومع شخصيات الرجال إلى ذلك الحد فقط الذى يمكنه فيه أن يستنبطها من أفعالهم. فهو مهتم بالشخصية تماماً مثل الروائى ، ولكنه لا يعرف عن وجودها شيئا حتى تطفو على السطح . فلو لم تقل الملكة فيكتوريا « إننا متضايقون » لما عرف جيرانها على المائدة أنها متضايقة، ولما أمكن إعلان مضايقتها على الملأ . وكان يمكن أن تقطب حاجبيها، حتى يمكنهم أن يستنتجوا شعورها من هذا ـ والنظرات والحركات هى أيضا دلائل تاريخية.

ولكنها إذا بقيت لا تتأثر ، ماذا يعرف أى واحدعنها؟ فالحيـــاة المستترة ، كما نقول، مستترة . والحياة المستترةالتى تظهر فى الإشارات الخارجية لا تصبح هكذا ، بل تدخل فى نطاق العمل. ومن واجبات الروائى أن يكشف الحياة المستترة فى حينها ، وأن يخبرنا عن الملكة فيكتوريا أكثر مما عرفنا ، وهكذا ينتج شخصية ليست هى الملكة فيكتوريا التى يعرفها التاريخ .

وللناقد الفرنسى الحساس المُسَلى الذى يكتب تحت اسم ألان[1] ملحوظات مثمرة بخصوص هذا الموضوع، ولو أنها غريبة بعض الشىء فهو يخرج نفسه قليلا من أعماقها ، ولكن ليس بالدرجة التى أشعر فيها بنفسى خارج أعماق ، وربما نصل إلى الشاطىء مما . إذا اتفقنا. «فألان» يفحص بدوره الأشكال المختلفة للنشاط الفنى، وحين يصل إلى الرواية يؤكد أن لكل كائن بشرى جانبين يناسبان التاريخ والقصص. فكل ما نلاحظه فى رجل — أعنى أعماله وما يمكن استنباطه عن حياته الروحية من أعماله — يقع داخل حدود التاريخ . أما عن الجانب الخيالى أو الرومانتيكى فيشمل « الانفعالات المجردة ، أعنى الأحلام ، والأفراح والأتراح والاعترافات بينه و بين نفسه وهى التى يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها » والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية للرواية . فليست الحكاية شيئاً خيالياً فى القصة أكثر من الطريقة التى يتطور بهـــا

1 Alain

التفكير فيتخذ صبغة العمل ، وهى طريقه لاتحدث إطلاقا فى الحياة اليومية . . . فالتاريخ فى اهتمامه بالأسباب الخارجية ، تسيطر عليه فكرة القضاء والقدر، أما فى الرواية فليس هناك قضاء ولا قدر ، بل إن كل شيء يعتمد على الطبيعة البشرية . والشعور المتغلب فى الرواية ينصب على وجود كل شيء فيه ينبع عن قصد ، حتى الانفعالات ، حتى الجرائم ، والبؤس [1] .

ربما كانت هذه طريقة ملتوية لكى نقول ما يعرفه كل تلميذ فى المدرسة ، وهو أن المؤرخ يسجل ، بينما الروائى يخلق . على أن هذه الطريقة الملتوية تفيدنا فى أنها تظهر لنا الاختلافات بين الناس فى الحياة اليومية والناس فى الكتب. فنحن فى الحياة اليومية لا يفهم أحدنا الآخر ، إذ لا يوجد التنبؤ ولا الاعتراف الكامل . فنحن يعرف بعضنا البعض على وجه التقريب ، بإشارات خارجية، وهذه تكفى جداً كأساس لاجتماع الناس بعضهم ببعض ، بل الألفة. ولكن القارئ يمكنه فهم الناس فى الرواية فهما تاما، إذا أراد الروائى، إذ يمكن إظهار حياتهم الداخلية والخارجية، وهذا هو السبب فى أنها تبدو أكثر وضوحا من شخصيات التاريخ ، أو حتى من أصدقائنا ، فقد قيل لنا عنهم كل ما يمكن قوله، حتى لو كانوا غير كاملين أو غير حقيقيين ، فهم

(١) هذه الأسطر ملخصة منثورة عن كتاب بالفرنسية هو «نظام الفنون الجميلة Systéme des Beaux Arts » ص ٣١٤ ـ ٣١٥ : وأنا أدين بالفضل للمسيو أندريه موروا لتعريفى بهذا المقال المثير .

لا يحتفظون بأسرار ، بينما أصدقاؤنا يحتفظون بأسرارهم فعلا لأن إخفاء الأسرار المتبادل شرط من شروط الحياة على هذه الأرض.

والآن لنشرح المشكلة مرة أخرى بطريقة أكثر تبسيطاً . أنت وأنا أناس ، أليس من الأفضل أن نلقى نظرة على الحقائق الرئيسية فى حياتنا — لا أقصد حياتنا الشخصية ولكن تكويننا كبشر ؟ وهكذا سوف نحدد نقطة نبدأ منها .

الحقائق الرئيسية فى الحياة البشرية خمس : الميلاد ، والطعام ، والنوم ، والحب ثم الموت . ويمكن أن يضيف الإنسان إلى هذا العدد أشياء — التنفس مثلا — ولكن هذه الأشياء الخمسة هى الأكثر وضوحا . دعنا نسأل أنفسنا باختصار ما الدور الذى تلعبه هذه الأشياء فى حياتنا وفى الرواية ؟ هل يميل الروائى إلى تصويرها بدقة أم إنه يميل إلى المبالغة والتقليل والتجاهل وإلى عرض شخصياته فى تجارب لا نمر بمثلها أنت أو أنا ، رغم أنها تحمل نفس الاسم ؟

لنتحدث عن أغربها أولا : الميلاد والموت ، فهما يتصفان بالغرابة لأنهما تجارب وليسا تجارب . فنحن نعرف عنهما ما يقال لنا . فقد ولدنا جميعا ، ولكننا لا نذكر شيئا عن ذلك . والموت آت كما جاء الميلاد ، ولكن — بنفس الطريقة — لا نعلم عنه شيئا . فالتجربة النهائية مثل أول تجربة لنا مبنية على الظن . فنحن نتحرك بين ظلمتين ، وبعض الناس يتظاهرون بالتحدث إلينا عن الميلاد

والموت وما هما ، فالأم مثلا - لها رأيها فى الولادة - بينما للطبيب وللمتدين آراؤهما عن الموضوعين ، ولكن هذا كله من الخارج لأن الشيئين الحقيقين اللذين يمكننا أن نستنير بهما وهما الطفل والجثمان لا يساعداننا لأن أجهزة الاتصال فيهما ليستا مرتبطتين مع أجهزة الاستقبال عندنا .

إذن لنفكر فى الناس على أنهم يبدءون حياة بخبرة ينسونها وينهونها بخبرة يتوقعونها ولكنهم لا يفهمونها . هذه هى المخلوقات التى يريد أن يقدمها الروائى كشخصيات فى كتبه ، إما هذه وإما مخلوقات مقبولة مثلها فالروائى يسمح له أن يتذكر أو يفهم كل شىء إذا كان ذلك مناسبا له . فهو يعرف كل ما خفى من الحياة . وسرعان ما يلتقط شخصياته بعد مولدها ، فإلى أى مـــدى سيتبعها إلى قبورها ؟ وماذا سيقول ، أو ما تأثيره علينا فى هاتين التجربتين الغريبتين ؟

ثم الطعام وهو عملية الإمداد بالوقود التى تبقى ذبالة الفرد مشتعلة ، العملية التى تبدأ قبل مولد الإنسان وتستمر بعده بواسطة الأم ، ثم يقوم بها الفرد نفسه الذى يستمر يوما بعد يوم فى إدخال جملة منوعة من الأشياء خلال ثقب فى وجهه دون أن يمل ودون أن تبدو عليه أى دهشة . فالطعام هو الرابطة بين ما نعرفه وما ننساه . فهو مرتبط ارتباطاً وثيقا بالمولد الذى لا يذكره أحد منا ، كما يرتبط فى النهاية بإفطار هذا الصباح . وهو مثل النوم الذى يشبهه

فى أشياء كثيرة ، فالطعام لا يعيد إلينا قوتنا فحسب ، بل له جانبه الفنى أيضا ، فطعمه قد يتصف بالجودة أو الرداءة .

ماذا يحدث لهذه السلعة ذات الحدين فى الكتب ؟

ورابعا : النوم . إن حوالى ثلث وقتنا فى المتوسط لا يضيع فى المجتمع أو المدنية أو حتى فيما يسمى عادة بالوحدة ، فنحن ندخل عالما لا يعرف عنه إلا القليل ، ويبدو لنا بعد أن نتركه كما لو كان جزءاً من نسيان أو جزءاً من صورة كاريكاتورية لهذا العالم وجزءاً من كشف الغيب . فنحن نقول حين نستيقظ « لم أحلم بشىء » أو « حلمت عن سلم » أو « حلمت بالسماء » . وأنا لا أريد أن أناقش طبيعة النوم والأحلام ، بل أن أبين أنها تشغل وقتاً طويلا ، وأنه ما نسميه تاريخا يشغل نفسه فقط بحوالى ثلثى الدورة الإنسانية ، وأنه يبنى نظرياته طبقا لهذا . فهل القصصى يتبع نفس الطريقة ؟

وأخيراً : الحب . وأنا أستخدم هذه الكلمة المشهورة فى أوسع المعانى وأقلها رونقا . ودعنى أتكلم أولا عن الجنس باختصار وجفاء . فبعد أن يولد الكائن البشرى بعدة سنوات ، تحدث فيه تغيرات معينة ، مثل سائر الحيوانات الأخرى ، هذه التغيرات تؤدى إلى الاتحاد مع كائن بشرى آخر وتؤدى غالباً إلى نتاج أكثر من الكائنات البشرية . وهكذا يستمر جنسنا . والجنس يبدأ قبل البلوغ ، ويظل بعد الجدب ، فهو مستمر طول حياتنا ،

رغم أنه فى سن الزواج ، تبدو نتائجه واضحة للمجتمع . وإلى جانب الجنس ، توجد عواطف أخرى تقوى نحو النضوج مثل مختلف مظاهر سمو الروح ، كالحب ، والصداقة ، والوطنية ، والتصوف — وحينما نحاول أن نقرر العلاقة بين الجنس وهذه العواطف الأخرى ، سنبدأ طبعاً فى التشاجر فى حدة كبيرة عن ولتر سكوت ، وربما زادت هذه الحدة . دعنا نرتب هذه الآراء فقط . يقول بعض الناس إن الجنس أساس يستتر خلف كل هذه الأنواع من الحب : حب الله ، والوطن ، الأصدقاء . والبعض يقول إنه مرتبط بها ارتباطاً جزئيا ، وإنه ليس الأساس لها . والبعض الآخر يقول إنه ليس مرتبطاً بها إطلاقاً : كل ما أقترحه هو أن نسمى مجموعة العواطف كلها حباً وننظر إليها على أنها التجربة الخامسة العظيمة التى يجب أن تمر بها الكائنات البشرية . وحينما تحب الكائنات البشرية فإنها تحاول أن تحصل على شىء . كما أنها تحاول أن تعطى شيئاً ، وهذا القصد المزدوج يجعل الحب أكثر تعقيدا من المأكل أو النوم ، فهو أنانى ويقيم للآخرين وزناً فى نفس الوقت ، وأى قدر من التخصص فى اتجاه واحد لن يضعف الآخر . كم من الوقت يستغرق الحب ؟ هذا السؤال قد يبدو سخيفاً ولكنه يتعلق ببحثنا الحالى . فالنوم يستغرق حوالى ثمانى ساعات من الأربع والعشرين ، ويستغرق الطعام ساعتين . فهل نضيف

ساعتين آخريين للحب ؟ هذه بلا شك مدة محترمة . والحب قد يحشر نفسه فى مظاهر نشاطنا الأخرى ، وكذا النعاس والجوع . وقد يكون الحب بداية أعمال ثانوية متنوعة ، فحب الرجل لأسرته ، مثلا ، قد يدفعه إلى تمضية وقت طويل فى سوق الأوراق المالية أو قد يدفعه حبه لله إلى تمضية وقت كبير فى الكنيسة . ولكننا قد نشك كثيراً فى ارتباطه ارتباطاً عاطفياً بأى شىء أو أى محبوب لأكثر من ساعتين يوميا . وهذه الصلة العاطفية ، هذه الرغبة فى العطاء والأخذ ، هذا المزيج من الكرم والترقب ، هو ما يميز الحب عن الخبرات الأخرى فى قائمتنا .

هذا هو الإطار الظاهرى للإنسان أو جزء منه . ولما كان الروائى نفسه قد صنع على هذا النمط فإنه يمسك بالقلم فى يده ، ويدخل فى تلك الحالة غير العادية المسماة «بالوحى» ويحاول أن يخلق الشخصيات. وربما تخضع الشخصيات لشىء آخر فى روايته ، وهذا يحدث كثيراً (وروايات هنرى جيمس مثل متطرف لهذا) وحينئذ تتغير الشخصيات تبعاً لذلك طبعا . على أننا نعرض الآن الحالة البسيطة لروائى غرضه الأساسى هو الكائنات البشرية ، وهو مستعد لأن يضحى بالكثير فى سبيل راحتها ، بالحكاية ، والحبكة ، والشكل وما قد يعرض له من جمال .

كيف تختلف عوالم القصص إذن عن عوالم الأرض ؟ إن

الإنسان لا يستطيع التعميم وهو يتحدث عنها لأنه ليس بينها تشابه بالمعنى العلمى ، فليس من الضرورى أن يكون لها غدد ، مثلا ، لأن كل الكائنات البشرية لها غدد ، ورغم هذا ، ومع أننا لا يمكننا تحديدها تماماً ، فهى تميل إلى السلوك على نفس النمط .

وهى تأتى أولا إلى العالم على هيئة طرود أكثر منها كائنات بشرية . فحينما يظهر طفل فى رواية فهو يكون كأنما بعث بالبريد . وهو يسلم ، كما تسلم الطرود ، أى أن إحدى الشخصيات الأكبر سنا تذهب وتلتقطه لتريه للقارىء ، وبعد ذلك يحفظ فى مخزن للتبريد حتى يستطيع الكلام أو المساعدة فى سير الحوادث بصورة من الصور وهناك سبب وجيه واخر ضار لهذا ولأى تجاهل للنظام الأرضى . وسنوضح هذه الأسباب بعد لحظة ، ولكن لاحظ بأى قلة اكتراث يجمع سكان عالم الرواية . وفيما عدا ستيرن وجيمس جويس ، لم يحاول أى كاتب أن يستخدم حقائق الميلاد أو أن يخترع سلسلة جديدة من الحقائق . ولم يحاول أحد أن يرجع إلى سيكولوجية عقل الطفل وأن يفيد من الثروة اللغوية التى لا بد أن تكون هناك . اللهم إلا بطريقة العجائز ذوى الرغبات المكبوتة . وربما لم يكن هذا العمل ممكنا . وسنقرر هذا بعد لحظة .

الموت : معالجة الموت من ناحية أخرى تغذيها الملاحظة . وبها تنويع يدل على أن الروائى يجده مناسباً لعمله . وهو يعمل ذلك لأن الموت نهاية لائقة للكتاب ، ولسبب أقل وضوحا هو أنه — وهو يعمل

فى الزمن — يجد من السهل أن ينقل من المعلوم إلى الظلمات لا من جهالة المولد إلى المعلوم . ففى الوقت الذى تموت فيه شخصياته يكون قد فهمهم . ويمكنه أن يكون عادلا خياليا نحوهم — وهذه هى أقوى الروابط . خذ مثلا لميتة بسيطة — موت مسز برودى فى « آخر أسفار بارست »[1] . فكل شىء فى مكانه ، ومع ذلك فالتأثير مخيف ؛ لأن ترولوب[2] جعل مسز برودى تدب فى كثير من أزقة المقاطعة . وهو يرينا خطواتها ويجعلها تمتد معوداً إيانا على شخصيتها وحيلها إلى درجة تثير مضايقتنا وعلى قولها . أيها القس ، فكر فى أرواح الناس ، ثم تأتيها أزمة قلبية على طرف سريرها — فقد سارت بما فيه الكفاية — ثم تأتى نهاية مسز برودى . لم يوجد شىء لم يستعره الروائى من حوادث الموت اليومية . ولم يهمل شيئا تكون هنالك فائدة فى ابتكاره . حتى أبواب الموت المظلمة فتحت أمامه ويمكنه حتى أن يتبع شخصياته خلالها — هذا إذا كان مزودا بالخيال وإذا لم يحاول أن يضع تحت أنظارنا مقتطفات من المعلومات الروحية عن الحياة الآخرة .

وماذا عن الطعام، ثالث حقيقة فى قائمتنا ؟ الطعام فى القصص أولا شىء اجتماعى . فهو يقرب بين الشخصيات . ولكنهم قلما يحتاجون إليه من الناحية الفسيولوجية وقلما يتمتعون به . ولا يهضمونه

1 Last Chronicle of Barset
2 Anthony Trollope

أبدا إلا إذا طلب منهم ذلك . وهم يجوعون كما نفعل نحن فى الحياة . لكنهم لا يعكسون اشتياقنا الدائم إلى الإفطار والغداء . حتى الشعر اهتم بهذا . على الأقل بالجانب الفنى . وملتون وكيتس اقتربا من التلذذ بالأكل أكثر مما فعل جورج مرديث .

والنوم شيء آلى أيضاً فليست هناك محاولة متعمدة للإشارة إلى النسيان أو عالم الأحلام الفعلى . فالأحلام إما منطقية وإما كالفسيفساء مصنوعة من قطع صغيرة صلبة من الماضى والمستقبل . فالناس يقدمون إلينا لا بغرض إظهار شخصياتهم عموما وإنما لإظهار ذلك الجزء منها الذى نعيشه فى اليقظة . ولكن الفرد لا ينظر إليه أبداً على أن ثلث حياته ضائع فى ظلام . فالروائى يتجنب نظرة المؤرخ المحددة بضوء النهار . ولماذا لا يفهم النوم أو يعيد بناءه ؟ تذكر دائما أن لديه الحق فى أن يخترع . ونحن نعرفه حين يبتدع لأن عاطفته تجعلنا نميل إلى تصديق ما يقول . ورغم ذلك لم ينجح الروائى فى تقليد النوم أو خلقه . ولم يفعل أكثر من خلط الأشياء ببعضها البعض .

والحب . كما تعرفون الحيز الكبير الذى يشغله الحب فى الروايات . ومن المحتمل أنكم ستتفقون معى فى أنه ألحق بها الضرر وجعلها رتيبة . فلماذا طعمت الروايات بتلك الوفرة من هذه الخبرة بالذات . ولا سيما فى صورتها الجنسية ؟ فإذا أنت فكرت فى رواية بمعناها المبهم فإنك تفكر فى واقعة غرامية — رجل وامرأة

يريدان أن يتحدا وربما نجحا . أما إذا فكرت فى حياتك دون تحديد، أو فى مجموعة من الحيوانات، فإن الأثر الذى يتركه فى نفسك هذا التفكير يكون أشد اختلافا وأكثر تعقيداً .

ويبدو أن هنالك سببين يجعلان للحب هذه الأهمية . حتى فى الروايات الناجحة .

أولهما، أن الروائى حينما ينتهى من رسم الخطوط الخارجية لشخصياته ويبدأ فى خلقها، يصبح « الحب » فى كل أشكاله أو فى بعضها أمرا هاماًفى نظره، ودون قصد يجعل شخصياته أشد حساسية مما يجب بالنسبه إليه، بمعنى أنهم فى الحياة ما كانوا ليحفلوا به إلى هذه الدرجة . وحساسية الشخصيات الدائمة بعضها بالنسبة لبعض — حتى فى الكتّاب الذين نصفهم بالقوة التى تلفت النظر، مثل فيلدنج، والتى ليس لها مثيل فى الحياة فيما عدا بين الناس الذين لديهم متسع من الفراغ نعم، توجد هذه العاطفة فى بعض اللحظات ، وبصورة حادة . أما هذه المشغلة الدائمة وهذا القلق الذى لا ينتهى، هذا الجوع الذى لا يكف، فلا . وأنا أعتقد أن هذه أفكار الروائى وهو يؤلف، وإليها يرجع بعض السبب فى تحكم الحب فى كل شىء .

أما السبب الثانى فسيأتى منطقيا فى جزء آخر من بحثنا، ولكننا سنسجله هنا . فالحب . كالموت ، يلائم عمل الروائى لأنه ينهى

الكتاب بسهولة ويسر ويمكنه أن يجعل منه شيئاً خالدا ، وسوف يوافق قراءه بسهولة ، لأن أحد الأوهام عن الحب هو أنه شيء دائم ، وأنه إذا لم يكن دائما فى الماضى فسيكون دائما فى المستقبل . وكل التاريخ ، وكل خبرتنا ، تعلمنا أنه لا توجد علاقة إنسانية دائمة ، فهو قلق مثل المخلوقات الحية التى تخلق ، ويجب أن يوازن نفسه كالحدأة إذا قدر له أن يبقى ، فإذا دام ، لم يصبح علاقة إنسانية بل عادة اجتماعية انتقلت شدتها من الحب إلى الزواج . كل هذا نعلمه ، ولكننا لا نستطيع أن نحتمل تطبيق معلوماتنا المرة على المستقبل ، فالمستقبل سيكون مختلفا ، وسنقابل الشخص الكامل ، أو أن الشخص الذى نعرفه من قبل سوف يصبح كاملا . ولن تكون هناك تغييرات ، ولن تكون هناك ضرورة لأن نعد عدتنا ، فقد قدر لنا أن نكون سعداء أو أشقياء إلى الأبد . وكل عاطفة جياشه يصحبها الخداع بأنها ستدوم ، وقد استغل الروائيون هذا . فهم دائما ينهون قصصهم بالزواج ونحن لا نمانع لأننا فوضنا لهم كل أحلامنا .

وهنا يجب أن نختتم مقارنتنا بين هذين النوعين المرتبطين : الإنسان العادى والإنسان فى القصة . فالإنسان فى الروايات أكثر مراوغة من ند . فهو مخلوق فى مخيلة مئات من الروائيين الذين تتباين طرق تفكيرهم ، لذا يجب عدم التعميم . ولكن الإنسان

يستطيع أن يتحدث قليلا عنه . فني العادة يذكر مولده ، وقد يذكر موته، وهو يحتاج إلى القليل من الطعام أو النوم ، وهو مشغول بالعلاقات الإنسانية بطريقة لا تعرف الكلال . والأهم من هذا أننا نستطيع أن نعلم عنه أكثر مما نعلم عن زملائنا ، لأن خالقه والذى يحكى لنا عنه شخص واحد .

دعنا إذاً بعد هذه الخيالات الواسعة نأخذ شخصية سهلة وندرسها قليلا، وتصلح مول فلاندرز[1] لهذه المناسبة . فهى تملأ الكتاب الذى يحمل اسمها ، أو بمعنى أصح تقف وحيدة فيه ، كشجرة فى حديقة ، لدرجة أننا نستطيع أن نراها من كل وجه ولا يهمنا أى زرع آخر . ديفو يحكى لنا حكاية ، مثل سكوت، وسنجد خيوطاً سائبة متروكة بنفس الطريقة ، على أمل أن يلتقطها الروائى فيما بعد : ومثال ذلك شرذمة أطفال مول فى البداية . على أن الموازنة بين ديفو وسكوت لن تستمر طويلا . فديفو كان مهتما بالبطلة ، وشكل الكتاب ينساب طبيعيا من شخصيتها . فقد أغراها أخ أصغر وتزوجها الأكبر ، فتعودت بذلك على الزواج فى الفترة المبكرة السعيدة من حياتها ، ولكنها لا تنزلق إلى البغاء

1 Defoe : Moll Flanders, Roxana

الذى تمقته بكل القوة التى فى قلبها الطيب الحنون ، فهى مثل معظم شخصيات عالم الطبقات الدنيا فى روايات ديفو يعطفون على بعضهم البعض ويقدرون مشاعر بعضهم البعض وقد يخاطرون فى سبيل الإخلاص لشخص . وطيبتهم التى تنبع من نفوسهم تزدهر دائما رغم أنف الروائى ، والسبب الواضح لذلك أن الكاتب مر بتجارب عظيمة وهو فى سجن نيوجيت . ونحن لا نعلم ما الذى حدث ، ربما أن الروائى نفسه لم يعلم بعد ذلك ، لأنه كان صحفياً مغموراً دائب العمل وسياسياً حاذقا ، ولكن حدث له شىء فى السجن ، ومن هذه العاطفة الغامضة القوية ، ولدت مول وروكسانا ، ومول شخصية وجسد ، ذات ساقين ممتلئتين ، تنام وتنشل الجيوب . وهى لا تصف لنا مظهرها ، ولكننا نتأثر بها كما لو كان لها طول ووزن ، كما لو كانت تتنفس وتأكل ، وكما لو كانت تفعل كثيرا من الأشياء التى لم تذكر لنا . كانت الزيجات وظيفتها الأولى ، فقد تزوجت ثلاث مرات إذا لم تكن أربعا ، وأحد أزواجها تبين أنه أخ لها . وكانت سعيدة معهم جميعا ، فقد كانوا يعاملونها برقة كما كانت تعاملهم برقة . أصغ إلى النزهة الظريفة التى أخذها إليها زوجها تاجر الأقمشة :

قال لى يوما : « تعالى ياعزيزتى ، هل نذهب لنقضى أسبوعا فى الريف ؟ فقلت « نعم ياعزيزى ، أين تفضل أن نذهب ؟ » فأجاب « لا يهمنى أين ، ولكن أريد أن أفعل ما يفعله العظماء لمدة

أسبوع ، لنذهب إلى أكسفورد ، فسألت « كيف نذهب ؟ أنى لا اركب الخيل ، والمسافة بعيدة بالعربة . فأجاب « بعيدة ؟ لا يوجد مكان بعيد بالنسبة لعربة يجرها ستة من الجياد . وإذا حملتك فى العربة ، فستسافرين كأية دوقة » فقلت « عزيزى إن هذا شىء يفرح ، فإذا كان هذا ما تريده ، فلن يهمنى شىء » . وحدد الوقت ، وأخذنا عربة فخمة ، وجياداً ممتازة ، وقائدا ، وسائساً ، وخادمين فى ملابس رائعة ، ثم ركب السيد على ظهر جواده ، ومعه خادم خاص بريشة فى قبعته على ظهر جواد آخر . كان كل الخدم ينادونه « سيدى اللورد » وهكذا فعل بالتأكيد أصحاب الفنادق . أما أنا فكنت صاحبة العصمة الكونتيسة ، وهكذا سافرنا إلى أكسفورد ، وكانت رحلة جميلة جدا ، والحق يقال إنه لا يوجد شحاذ حىّ يعرف كيف يكون اللورد أحسن من زوجى . وقد رأينا كل الأشياء النادرة فى أكسفورد ، وتحدثنا مع اثنين أو ثلاثة من أساتذة الكليات بشأن ابن أخ ترك لسيادة اللورد ليعتنى به ويريد أن يدخله الجامعة ، واتفقنا معهم على أن يكونوا أساتذته . ثم سلينا أنفسنا بالسخرية من بضعة طلاب علم بأن وعدناهم أن يكونوا على الأقل قساوسة اللورد الخصوصيين ، وهكذا عشنا كالعظماء . أما عن النفقات ، فقـــد رحلنا إلى نورثهامبتون ، وبالاختصار استغرقت الجولة حوالى اثنى عشر يوما ، عدنا بعدها إلى المنزل بعد

أن أنفقنا ٩٣ جنيها تقريبـــا .

قارن هذا بالمنظر الذى تظهر فيه مع زوجها من لا نكشير ، وكانت تحبه حبا عميقا ، فهو قاطع طريق ، وقد تظاهر كل منهما بالثراء حتى أوقع زميله فى الزواج . وبعد الحفل ، يزيح كل منهما القناع ، ولو كان ديفو يكتب بطريقة آلية لجعلهما يتشاجران ، مثل مستر ومسز « لامل » فى « صديقنا المشترك »[1] ، ولكنه استسلم لفكاهة بطلته وتفكيرها السليم .

« قلت له حقا ، لقد أدركت أنك سرعان ما تتغلب على ، وإنى الآن أتعذب لأنى فى حالة لا تسمح لى بأن أدعك ترى كم كنت مستعدة لأن أصالحك ، وكيف تغاضيت عن كل الحيل التى احتلت بها على لما عوضها من ضحك وفكاهة » . واستطردت قائلة : « ولكن ياعزيزى ، ماذا نستطيع أن نفعل الآن ، لقد كشف أمرنا نحن الإثنان ، وماذا يمكن أن نفعل أكثر من أن نتصالح ونحن نرى أنه لا يوجد لدينا مورد نعيش منه » ؟

« واقترحنا أشياء كثيرة ، فشلت كلها إذ لم يكن هناك ماننفذها به ، وأخيرا رجانى أن أكف عن الكلام فى هذا الموضوع لأنه على قوله سيحطم قلبه ، ولذا تحدثنا قليلا عن أشياء أخرى ، إلى أن استأذن فى تركى أخيرا على طريقة الأزواج » .

1 - Our Mutual Friend

وهذا أكثر مطابقة للحياة اليومية وأبعث على السرور من شارلز ديكنز . فالزوجان يصطدمان بالحقيقة ، لا بنظرية الكاتب عن الأخلاق ، ونظرا لأنهما أفاقان طيبان عاقلان ، فهما لا يثيران أية ضجة . وفى الفترة الأخيرة من حياتهما تتحول عن الأزواج إلى السرقة ، ونعتقد أن هذا تغيير إلى أسوأ ، وتنتشر فوق المنظر ظلمة طبيعية ، ولكنها حازمة ومسلية كعادتها . وكم كانت أفكارها عادلة وهى تسلب البنت الصغيرة قلادتها الذهبية وهى عائدة من درس الرقص . وترتكب الجريمة فى الممر الضيق المؤدى إلى سان بارتلميو ، وسميثفيلد (ويمكنك أن تزور المكان اليوم ، فديفو لا يترك مكانا فى لندن) وتشعر بدافع لقتل الطفلة أيضا . ولكنها لا تفعل هذا — فالدافع ضعيف جداً . ولكنها تشعر بالمخاطرة التى مرت بها الطفلة فتثور على والديها لأنهما « تركا هذا الحمل المسكين لكى يعود إلى المنزل بمفرده ، وسيعلمهم هذا أن يعتنوا به أكثر فى المرة القادمة » . وكم من مجهود ومكابرة يحتاج إليهما عالم النفس الحديث لكى يقول مثل هذا الكلام . ولكنه ينساب من قلم ديفو انسيابا . وفى فقرة أخرى ، حين تغش مول رجلا ، ثم تقول له بروح طيبة بعد ذلك إنها خدعته ، وتنزلق إلى طيبته فلا تستطيع أن تحتمل خداعه أكثر من ذلك . وكل ما تفعله يسبب لنا صدمة خفيفة لا عن خيبة أمل ، ولكنها الرجفة التى تنشأ عن احتكاكنا

بالكائن الحي ، ونحن نضحك عليها لا عن مرارة أو شعور بالتفوق ، فهي ليست مرائية أو غبية .

ويقبض عليها قرب نهاية الكتاب في حانوت للأقمشة بواسطة سيدتين من وراء منضدة البيع . « كنت أريد أن أسمعهما كلمات عذبة ولكن لم يكن هناك مجال . فالتنين المتوحش الذي يخرج من فمه النار لم يكن أكثر وحشية منهما . ويناديان الشرطة فيقبض عليها ويحكم عليها بالموت ثم تنقل إلى فرجينيا بدلا من ذلك . ثم تنقشع سحب المصائب بسرعة غير معقولة . فالرحلة جميلة جدا ، بفضل كرم المرأة العجوز التي علمتها السرقة أصلا . ويزداد موقفها تحسنا لأن زوجها من لانكشير يتصادف نقله على نفس الباخرة أيضا ، وينزلان إلى الشاطئ في فرجينيا حيث تكتشف — لسوء طالعها — أن الأخ الزوج يقيم هناك . وتخفي هذا النبأ إلى أن يموت ، ويؤنبها زوجها من لا نكشير لإخفائها هذا عنه ، فهو لا يضمر لها أي حقد لأنهما مازالا متحابين . وهكذا ينتهي الكتاب بنجاح ، ويدوي صوت البطلة بثبات ، بنفس الجملة التي افتتحت بها القصة « ونصمم على أن نمضي بقية عمرنا في التوبة الحقة عن الحياة الآثمة التي عشناها » .

وتوبتها مخلصة ، ولن يحكم عليها بالرياء إلا قاض سطحي . فمثل طبيعتها لا يمكن أن تفرق كثيرا بين فعل الشر والوقوع في يد العدالة ، فهي تفصل بينهما في عبارة أو عبارتين ، ولكنهما يختلطان

بشدة ، ولذلك كانت نظارتها إلى الحياة نظرة العامة من الناس ، نظرة طبيعية تعتنق فيها فلسفة « هكذا الحيـــاة » ، وتؤمن بسجن نيوجيت بدلا من الجحيم . ولو أننا ضغطنا عليها أو على مبتدعها ديفو وقلنا « مهلا ، كن جادا . هل تؤمن بالخلود ؟ » (فى لغة أحفادهما الحديثين) لقال : « أؤمن بالخلود طبعا ؛ وماذا تظنني ؟ » وهو اعتراف بالإيمان يغلق الباب على اللانهائية أكثر مما يستطيع أن يفعله أى إنكار .

ستظل إذن « مول فلاندرز » على أنها مثلنا للرواية التى تتمتع فيها الشخصية بأكبر قسط من الحرية . وديفو يقوم بمحاولة خفيفة لحبكة تدور حول الأخ الزوج ولكنها محاولة سطحية ، والزوج الشرعى (الذى أخذها فى رحلة أكسفورد) يختفى أيضاً فلا نسمع عنه . ولا يهم شيء غير البطلة ، فهى تقف فى مكان مكشوف كالشجرة ، وبعد أن قلنا إنها تبدو حقيقية جدا من كل وجهات النظر ، يجب علينا أن نسائل أنفسنا عما إذا كنا نعرفها لو قابلناها فى حياتنا اليومية . هذه هى المسألة التى لا زلنا نناقشها : الفرق بين الناس فى الحياة وفى الروايات . والشيء الغريب هو أنه رغم اعتبارنا أن شخصية « مول » طبيعية وغير نظرية وتتفق مع الحياة اليومية فى كل التفصيلات ، فإننا لن نجدها كاملة هناك . سلم جدلا

أنى غيرت صوتى من صوت المحاضرة إلى صوت عادى ، وقلت لكم « أنظر ، إنى أستطيع أن أرى مول بين النظارة ـ خذ حذرك أيها السيد » ـ وهنا أنادى أحدكم باسمه ـ « فهى قريبة إليك للدرجة التى تستطيع أن تنشل فيها ساعتك » ـ ستعرفون فى الحال أنى مخطىء ، وأنى لا أرتكب إثما فى حق الاحتمالات فحسب ، وهو شىء لا أهمية له ولكن كذلك فى حق هذه الحياة اليومية والكتب والهوة التى تفصل بينهما . ولكنى إذا قلت « خذوا حذركم ، هناك بين المستمعين من يشبه « مول » فقد لا تصدقونى ، ولكن لن تضايقكم بلاهتى وقلة ذوقى . وسيكون الذنب الذى أرتكبه هنا فى حق الاحتمالات فقط . فمجرد فكرة أن مول هنا فى كمبريدج هذا المساء أو فى أى مكان فى إنجلترا ، أو أنها كانت فى أى مكان فى إنجلترا ، فكرة سخيفة ، لماذا ؟

هذا السؤال ستسهل الإجابة عليه فى الفصل القادم ، حينما نحلل روايات أكثر تعقيدا ، حيث يجب أن تلائم الشخصية بعض أوجـــه أخرى للرواية . حينئذ يمكننا أن ندلى بالجواب العادى الموجود فى كل كتب الدراسة الأدبية ، والذى يجب أن يكتب فى ورقة الامتحان ، وهو الإجابة الفنية التى تنص على أن الرواية عمل فنى ، له قوانينه التى تختلف عن قوانين الحياة اليومية ، وأن الشخصية فى الرواية حقيقية حينما تعيش طبقاً لتلك القوانين ، وسنقول إذن إن « إميليا » ، « وإما » لا يمكن أن توجدا فى هذه

المحاضرة لأنهما تعيشان فى الكتب المساة باسمهما فقط ، فى عالم فيلدنج أو جين أوستن . وحاجز الفن هو الذى يفصل بينهما وبيننا ، وهى شخصيات حقيقية لا لأنها مثلنا (رغم أنها تشبهنا) ولكن لأنها مقنعة .

وهذه إجابة طيبة ستؤدى بنا إلى نتائج معقولة . ولكنها ليست كافية لرواية مثل « مول فلاندرز » حيث الشخصية هى كل شىء ويمكنها أن تفعل ما تشاء ، إننا نريد إجابة أقل تمسكا بالفن ولكنها أكثر سيكولوجية . لم لا يمكن أن تكون هنا ؟ ما الذى يفصل بينها وبيننا ؟ ان إجابتنا سبق أن تضمنها قول « ألان » ، إنها ليست هنا لأنها تنتمى إلى عالم تظهر فيه الحياة الخفية ، عالم ليس لنا ولا يمكن أن يكون لنا ، عالم يكون فيه المبدع والقصاص شخص واحد . والآن يمكننا أن نتوصل إلى تعريف عن متى تكون الشخصية فى كتاب حقيقية ؟ تكون كذلك حين يعرف الروائى كل شىء عنها . وقد لا يخبرنا كل شىء — فكثير من الحقائق حتى تلك التى قد نعتبرها واضحة ، قد يخفيها . ولكنه يجعلنا نشعر أن الشخصية يمكن شرحها رغم أنها لم تشرح ، ونخرج نحن من هذا بالحقيقة التى لا يمكن أن نخرج بها من الحياة اليومية .

فالاحتكاك بين البشر ، حين ننظر إليه كغاية لا كحادث عابر فى المجتمع ، يبدو وكأنه شىء مخيف . حينئذ لا يمكن أن يفهم

بعضنا البعض إلا بطريقة جافة مجهزة ، ولا يمكننا أن نكشف عما فى أنفسنا ، حتى ولو أردنا ، فما نسميه ألفة ماهو إلا شىء مؤقت ، والمعرفة التامة خداع . ولكن فى الرواية يمكننا أن نعرف الناس تماما ، وبغض النظر عما نحصل عليه من سرور فى القراءة ، فيمكننا أن نجد هنا أيضا تعويضا عن غموضهم فى الحياة. والقصص فى هذا أصدق من التاريخ لأنه ينظر وراء الدليل ، وكل منا يعلم بخبرته الخاصة إن هناك شيئاً وراء الدليل ، وحتى لو فشل الروائى فى الوصول إليه ، فقد حاول ، فهو يستطيع أن يرسل شخصياته بالبريد إلينا كأطفال ، ويمكنه أن يجعلهم يعيشون دون طعام أو نوم ، ويمكنه أن يوقعهم فى الحب ، ولا شىء غير الحب ، بشرط أن يعرف كل شىء عنهم ، وبشرط أن يكون هو مبدعهم. ولهذا لا يمكن أن تكون « مول فلاندرز » هنا ، وهذا هو أحد الأسباب التى من أجلها لا يمكن أن تكون « إميليا » أو « إما » هنا . فهم أناس ، حياتهم الخاصة نراها ، أو يمكن أن ترى ، ونحن أناس حياتنا الخاصة غير ظاهرة .

ولهذا السبب أيضا فإن الروايات يمكن أن تخفف عنا حتى لو كانت عن أناس أشرار ، فهى تخلق جنسا بشرياً يمكننا أن نفهمه أكثر ، ولذا يكون أسلس قياداً ، فهى توهمنا بالفطنة والقوة.

٤ ـ الناس (تابع)

وننتقل الآن من غرس النبات فى التربة إلى التكيف بظروف الجو . فقد ناقشنا إذا كان من الممكن أخذ الناس من الحياة ووضعهم فى كتاب، وبالعكس إذا كان من الممكن استخراجهم من الكتب ليجلسوا فى هذه الحجرة . وكان الجواب المقترح بالنفى، وهذا أدى بنا إلى مشكلة أكثر حيوية ألا وهى : هل نستطيع فى الحياة اليومية أن يفهم كل منا الآخر ؟ فشا كلنا اليوم مشاكل بحث أكثرَ منها أى شىء آخر . فنحن نهتم بالشخصيات من ناحية علاقتها بالأوجه الأخرى للرواية : بالحبكة ، والدرس الأخلاقى وزملائها من الشخصيات الأخرى . والجو المحيط . . . إلخ . فعليها أن تكيف نفسها حسب مطالب مبدعها الأخرى .

ويتبع ذلك أننا لا نتوقع أن يطابقوا واقع الحياة تماما ، بل يكفى أن يقلدوها . وحينما نقول عن شخصية « مس بيتس » فى جين أوستن مثلا ، إنها شديدة الشبه بالحياة ، فإنما نعنى أن كل قطعة منها تطابق قطعة من الحياة ، وإنها فى مجموعها تقارب العانس

الثرثارة التي قابلناها وقت تناول الشاى . وتربط آلاف الخيوط مس بيتس إلى هايبرى ، ولا يمكن أن نقتلع مس بيتس دون أن نخرج معها أمها أيضاً ، وجين فيرفاكس وفرانك تشرشل ، وكل من يقطنون بوكس هيل ، بينما نستطيع أن نقتلع « مول فلاندرز » على حدة ، ولو لأغراض التجربة على الأقل ، وإن أية رواية من جين أوستن أكثر تعقيداً من رواية لديفو لأن الشخصيات يعتمد بعضها على البعض الآخر بالإضافة إلى التعقيد الذى ينشأ عن الحبكة .

والحبكة ، ليست شيئاً بارزا فى « إما » ، وتشترك فيها مس بيتس بقدر ضئيل . ولكن هذا لا يمنع وجودها وارتباطها بالشخصيات الرئيسية ، وتكون النتيجة نسيجا محكما لا يمكن أن ننزع منه شيئاً . وتشبه « مس بيتس » و « إما » أغصانا متكاثفة فى دغل — لا أشجارا منعزلة مثل « مول » . وأى شخص حاول أن يقلل من كثافة دغل يعرف كيف تبدو الأغصان حزينة إذا نقلت إلى مكان آخر . ويعرف البؤس الذى يظهر على الأغصان الباقية . ولا تستطيع الشخصيات فى أى كتاب أن تمتد بل يجب أن تخضع لقيود متبادلة .

وقد بدأنا نلاحظ أن الروائى يستخدم كمية مختلطة من العناصر .

فهناك الحكاية بترتيبها الزمنى ، وبعد ذلك ... وبعد ذلك ، ثم تأتى العقد المختلفة التى يحكى القصة عنها ، وقد يحكى قصة مثيرة عن أى شىء فى العالم ، ولكن كلا ، فهو يفضل أن يحكى قصة عن كائنات بشرية ، وهو يقيس الحياة بالقيم كما يقيس الحياة بالزمن، وتحضر الشخصيات حين دعوتها ، وتحضر وقد امتلأت بروح التذمر لأنها — وهى تشبه من عدة نواح أناسا كثيرين مثلنا ، تحاول أن تعيش حياتها الخاصة . ولذا غالباً ما تكون مشغولة بتدبير المكائد للخطة الرئيسية للكتاب ، فهى « تجرى » وتخرج من أيدينا ، فهى مخلوقات داخل خلق مثلنا وغالباً ما تكون غير منسجمة معه ، وهى لو منحت مطلق الحرية لرفست الكتاب ومزقته ، وإذا ضيق عليها الخناق انتقمت لنفسها بالموت، وهكذا تدمر الكتاب بانحلالها النابع منها .

هذه المآزق يقع فيها الكاتب المسرحى أيضا كما أن لديه مجموعته الخاصة من العناصر التى يتعامل معها — وهم الممثلون والممثلات — إذ يظهرون وكأنهم يقفون فى صف الشخصيات التى يمثلونها وفى صف المسرحية عموما ، ولكنهم فى أكثر الأحيان يكونون أعداءا ألداء لكليهما . والعبء الذى يلقونه كبير على المؤلف المسرحى ، ولا أستطيع أن أفهم كيف يستطيع أن يعيش أى عمل فنى بعد

وصول هذه الشخصيات ، وما كنا لنعلق على ذلك أهمية لو أننا كنا نتحدث عن نوع ردىء من الفن ، وثمة سؤال عابر : أليس من الغريب أن المسرحيات كثيراً ما تكون أحسن على المسرح منها فى حجرة الدرس،وأن تقديم مجموعة من الرجال والنساء الطموحين العصبيين يزيد من فهمنا لمسرحيات شكسبير وتشيكوف؟

كلا ، إن الروائى تقابلة صعوبات كافيـــة . وسنمحص اليوم طريقتين يتبعهما فى حلها - وهى وسائل غريزية، إذ أن الطريقة التى يسير عليها الروائيون فى عملهم تختلف عن تلك التى نستخدمها نحن فى فحص عمله . وأول طريقة هى استخدام أنواع مختلفة من الشخصيات . والثانية تختص بوجهة نظره .

(١) يمكننا تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ومستديرة .

والشخصيات المسطحة كانت تسمى « أمزجة » فى القرن السابع عشر،وتسمى أحيانا أنماطاً ، أو كاريكاتيراً.هذه الشخصيات فى أدق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة ، وهى تبدأ فى الاتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها . والشخصية السطحية حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة مثل « لن أهجر مستر مكوبر أبدا » التى ترددها « مسز مكوبر » والتى تنفذها ، وتبقى هكذا دائما ، أو « يجب أن أخفى فقر منزل سيدى ولو بالحيلة »

— التى يرددها « كالب بالدرستون » فى « عروس لامرمور »[1] . فهو إن لم يستعمل هذه الجملة فعلا ، إلا أنها تصفه بدقة ولن يكون له بدونها أى وجود أو مسرات أو رغبات شخصية أو آلام مثل تلك التى تعقد شخصية أو فى الأتباع . ومهما فعل ، وأنى ذهب ، ومهما قال من أكاذيب أو كسر من أطباق ، فكل ذلك ليخفى فقر سـيده . وهذه ليست فكرة راسخة عنده ، إذ لا يوجد به ما ترتكز عليه الفكرة ، فهو نفسه الفكرة ، وهذه الحياة التى يعيشها إنما تشع من أطرافها ومن الشرر الذى يتطاير منها حينما تحتك بعناصر الرواية الأخرى . وفى بروست يوجد كثير من الشخصيات المسطحة مثل « أميره بارما » و « ليجراندان » . ويمكننا التعبير عن كل منهما بجملة واحدة ، فالأميرة تقول « يجب أن أحرص بنوع خاص على أن أكون رحيمة » . وهى لا تفعل شيئا أكثر من الحرص الزائد هذا ، أما الشخصيات الأخرى الأكثر تعقيداً منها فإنهم يكشفون شفقتها دون مشقة ، لأنها ثمرة ثانوية لحرصها .

وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهى أننا نعرفهم بسهولة حينما يدخلون — يعرفهم القارىء بعاطفته لا بعينه التى لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط . وهى وإن كانت قليلة

(1) Scott ; The Bride of Lammarmoor

فى الأدب الروسى، إلا أنها تؤدى خدمات جليلة . والكاتب يجب أن يضرب بكل قوته ، والشخصيات المسطحة تنفعه كثيرا لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى ، ولا تخرج من يده ، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور ، وهى تخلق جوها بنفسها، وهى عبارة عن أقراص مضيئة ذات أحجام معمول حسابها من قبل ، وهى تدفع هنا وهناك مثل النضد فى الفراغ أو بين النجوم ، ونحن عن كل ذلك راضون .

ميزة أخرى هى أن القارىء يتذكر هذه الشخصيات بسهولة بعد قراءة الرواية، فهى تبقى كما هى فى ذاكرته، والسبب أن الظروف لم تغيرها ، فقد كانت تتحرك داخل الظروف ، ولهـــذا تبعث السرور فى نفوسنا حينما تتذكرها فى أحداثها السالفة، ونظل نذكرها بعد أن ينتهى الكتاب الذى أوجدها . مثال جيد لذلك الكونتس فى « إيفان هارنجتون »[1]. ولنقارن بين ما نذكره عنها وما نذكره عن « بيكى شارب » . ونحن لا نتذكر ما فعلته الكونتس أو ما قامت به، فالواضح فى أذهاننا هو شكلها والوصف الذى يحيط بها ألا ، وهو : « مع أننا نفخر بأبينا العزيز ، إلا أننا يجب أن نخفى ذكراه » ، وتنبع الفكاهة الكبيرة من هذا القول . وهى شخصية ثابتة . أما « بيكى » فشخصية مستديرة . ولا يمكننا أن نلخصها فى جملة واحدة ،

(1) Evan Harrington

ونحن نتذكرهام تبطة بالأحداث الضخمة التي عاشت فيها والتي شكلتها ، بمعنى أننا لا نتذكرها بهذه السهولة لأنها تشحب وتذبل ، ولأن لها ما للكائن البشري من أوجه . وكلنا — حتى الحكماء منا — نصبو إلى الخلود ، والدافع الوحيد لأي عمل فني بالنسبة للشخص السطحي هو الخلود ، فكلنا نريد أن تخلد الكتب لكي تكون لنا مهربا ، وأن يبقى سكانها دائما على حالهم . وتميل الشخصيات المسطحة إلى تبرير وجودها على هذا الأساس .

والنقاد الذين يركزون أنظارهم بشدة على الحياة اليومية — كما كانت أعيننا في الفصل الماضي — لا يصبرون طويلا على تلك التطورات للطبيعة البشرية . وهم يجادلون في أن الملكة فيكتوريا لا يمكن تلخيصها في جملة واحدة . لماذا يمكن هذا إذن بالنسبة إلى « مسز مكوبر » ؟ ومستر نورمان دوجلاس من هذا النوع من النقاد ، كما أنه من أشهر كتابنا . والفقرة التي اقتبس منها تعرض القضية ضد الشخصيات المسطحة عرضا قويا . وقد جاءت الفقرة في خطاب مفتوح إلى د . ه . لورانس[1] الذي كان يتشاجر معه : وهما خصمان قويان تجعلنا ضرباتهما القوية نشعر بأننا نساء في الحريم . فهو يشكو من أن لورنس في كتابته لتاريخ حياة صديق

(1) D.H.Lawrence

مشترك ، زيف الصورة باستخدامه « لمسات الروائى » ويستمر فى شرح هذا فيقول :

« إنها تنحصر فى الفشل فى معرفة تعقيدات العقل البشرى العادى ، فهو يصطفى للأغراض الأدبية وجهين أو ثلاثة لرجل أو امرأة عموما ، من أكثرها بريقا ، وهى العناصر المفيدة لشخصيتهم ويتجاهل كل ما عداها . ويعد كل ما يتناسب مع هذه الخطوات التى اتبعها الروائى خاصة وإلا أصبح الوصف فاشلا . هذه هى المقومات ، وكل ما لا يتفق مع هذه المقومات يجب أن يستغنى عنه . ويتبع ذلك أن الروائى فى لمساته كثيرا ما يجادل جدالا منطقيا من مقدمة مخطئة ، ويأخذ ما يريد ويترك الباقى . وقد تكون الحقائق صحيحة إلى حد ما ولكنها قليلة جدا ، وقد يكون صحيحا ما يقوله الروائى ولكنه ليس الحقيقة على الإطلاق . هذه هى لمسة الروائى وهى تزييف للحياة » .

ولمسة الروائى هذه كما عرفناها لا تنفع فى السير لأن الكائن البشرى ليس بسيطا ، لكن هذا لا يمنع أن تكون لها أهميتها فى الرواية ، فأية رواية بها شىء من التعقيد تحتـــاج إلى الشخصيات المسطحة والمستديرة ، ونتيجة الاصطدام بينهما تصور الحياة بدقة أكثر مما يتخيل مستر دوجلاس . وموقف ديكنز له دلالة هنا ، فأكثر الشخصيات فى ديكنز ثابتة (ويقترب بيب ودافيد كوبرفيلد

من الاستدارة فى تردد يجعلهما أقرب إلى الفقاعات منهما إلى الأجسام الصلبة) . ويمكن تلخيص كل شخص تقريبا فى جملة ، ورغم هذا يوجد شعور دافق بعمق الشخصية الإنسانية . وربما جعلت حيوية ديكنز المتدفقة الشخصيات تهتز قليلا، فهى تقتبس من حياته ولكنها تبدو كما لو كانت تحيا حياتها الخاصة . وهى حيلة ساحرة ، فقد ننظر فى أية لحظة إلى مستر بكويك نظرة جانبية فلا نراه أكثر سمكا من اسطوانة الجرامفون ، ومستر بكويك الحاذق المدرب لن يتيح لنا هذه النظرة الجانبية . فهو يبدو دائما وكأنه يزن شيئا ، وحين يوضع فى الدولاب فى مدرسة البنات يبدو فى ثقل فولستاف حين يوضع فى سلة الظباء فى وندسور . ويرجع جزء من عبقرية ديكنز إلى أنه يستخدم الأنواع المميزة والكاريكاتير. يستخدم أناساً نعرفهم فى اللحظة التى يظهرون فيها مرة أخرى. ومع ذلك ليس تأثيرهم آليا ، كما أن الصورة التى يعرضونها للإنسانية لا تكون باهتة . وهؤلاء الذين يكرهون ديكنز لهم دوافعهم القوية . فهو بالنسبة لهم كاتب فاشل . ولكنه من أعظم كتابنا فعلا ، ونجاحه الساحق فى تقديم الأنواع الإنسانية يبين لنا أن الشخصيات الثابتة ربما كانت أعظم شأنا مما يعترف به النقاد القساة .

أو خذ هـ . ج . ويلز . فكل شخصياته فى «تونو بنجاى»[1] فيما عدا «كيبس» والعمة مسطحة كالصورة الفوتوغرافية، ولكنها صور تضطرم

(1) H. G. Wells : Tono Bungay

بالنشاط حتى إننا ننسى فى غمرته أن تعقيداتها سطحية تختفى بمجرد أن تحك الصورة أو تضغط عليها بين أصابعك . حقا إنه لا يمكن تلخيص شخصيات ويلز فى جملة واحدة، فهى مقيدة أكثر بالملاحظة، وهو لا يخلق أنواعا . ورغم ذلك فشخصياته لا تنبض بالقوة إلا نادراً . لكنها تحركها أيدى صانعها القوية الماهرة ، وتخدع القارىء فتشعره بعمقها. فالروائى الجيد غير الناضج ـ من أمثال ديكنز و ه . ج . ويلز ـ ماهر فى تصوير القوة . ويحجب الجزء الحى من رواياتهم الجزء غير الحى ، ويجعل الشخصيات تتحرك بخفة وتتحدث بطريقة مقنعة. وهم يختلفون تماما عن الروائى الكامل الذى يلمس كل مادته مباشرة ، والذى يبدو وكأن أصابعه المبدعة تمر على كل جملة وفى كل كلمة . ويعتبر كاملا بهذا المعنى كل من رتشاردسون ، وديفو ، وجين أوستن . وقد لا يكون عملهم عظيما ولكن أيديهم مسيطرة عليه دائما ، فلا توجد فيه تلك الفترة الدقيقة بين الضغط على زر الجرس وقرعه ، الفترة التى توجد فى الروايات ، والتى لا تقع فيها الشخصيات تحت سيطرة مباشرة .

ويجب أن نعترف أن الشخصيات المسطحة لا تعتبر فى نفسها إنتاجا عظيما مثل الشخصيات المستديرة ، كما أنها تكون فى أحسن حالاتها إذا كانت شخصيات كوميدية . فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية فإنها تصبح مملة . فكل مرة تدخل فيها

وتصبح « الانتقام » أو « قلبي يدمى من أجل الإنسانية » أو أي شيء من هذه الجمل المحفوظة ، تغوص قلوبنا بين ضلوعنا . وتدور إحدى القصص الخيالية لكاتب شعبي معاصر حول فلاح من مقاطعة سسكس يقول « سأحرث هذه القطعة من الحشائش البرية » ، فهو يقول إنه سيحرثها ويحرثها فعلا ، بعكس القول « سوف لا أهجر مستر مكوبر أبدا » لأننا نمل إخلاصه لدرجة أننا لا نهتم بنجاحه أو فشله مع النباتات البرية . فلو حللت الجملة المكررة وربطت ببقية الجهاز الإنساني لما انتابنا الملل ولكفت الجملة المحفوظة عن أخذ مكان الرجل ولأصبحت عقدة فيه ، أي أنه سيتحول من فلاح مسطح إلى فلاح مستدير . فالشخصيات المستديرة فقط هي التي يناسبها الموقف التراجيدي لفترة من الوقت ؛ وهي التي تستطيع أن توقظ فينا أية مشاعر فيما عدا الهزل أو المناسبة .

وقبل أن نترك هذه الشخصيات ذات البعدين ، وننتقل إلى الشخصية المستديرة ، فلنتحدث عن « مانسفليد بارك »[1] وننظر إلى « ليدى برترام » جالسة على أريكتها مع كلبها بج . وبج شخصية مسطحة مثل معظم الحيوانات في القصص . فالروائي يصوره لنا مرة وهو يتجول في حوض للزهور كما لو كان من ورق مقوى ، وتبدو سيدته في معظم الرواية كما لو كانت مصنوعة

1 - Jane Austen ; Mansfield prak

من نفس هذه المادة البسيطة مثل كلبها . وقولها المكرر هو « إنى طيبة لكن لا ينبغي إرهاق » . وهي تتصرف بوحى هذا القول . وتحدث مصيبة فى النهاية إذ تحزن ابنتاها – أعظم حزن عرف فى عالم جين أوستن ، أعظم من حروب نابليون – وذلك حين تهرب جوليا ، كما تهرب مارى التعسة فى زواجها مع حبيب لها . فما هو رد الفعل عند ليدى برترام ، إن الجملة التى تصف هذا لها معناها . « لم تفكر ليدى برترام تفكيرا عميقا ، لكنها بإرشاد سير توماس ، وفت كل النقط الهامة حقها من التفكير ، ورأت ما حدث بكل بشاعته ، ولم تحاول هى أن تقلل من التفكير فى الإثم أو العار ، كما أنها لم تكن فى حاجة إلى نصائح فانى » .

هذه كلمات قوية كثيرا ما كانت تؤرقنى لأنى اعتقدت أن الدرس الأخلاقى يفلت من يد جين أوستن . وهى لا شك تحتقر الإثم والسمعة السيئة وتجلب اليأس إلى عقل كل من إدموند وفانى ، ولكن هل لها أى حق فى إثارة ليدى برترام الهادئة التى لا تتغير ؟ ألا يشبه هذا منح بج ثلاثة أوجه وتركه ليحرس بوابات الجحيم ؟ ألم يكن من الأجدى أن تبقى على أريكتها وهى تقول : « إن عمل جوليا وماريا هذا مخيف ومقبض جداً ، ولكن أين ذهبت فانى ، لقد تركت غرزة تطريز أخرى » .

هكذا اعتدت أن أفكر ، رغم أنى أسأت فهم طريقة جين

أوستن – كما فعل سكوت تماما حين هنأها لرسمها على مربع من العاج . فهى ماهرة فى الصور المصغرة ولكنها لا تنظر إلى الشخصية من أبعاد مختلفة إبداً . وشخصياتها كلها مستديرة ، أو تستطيع أن تكون كذلك . حتى مس بيتس لها عقل، ولإليزابث إليوت قلب، ولا تزعجنا حماسة ليدى برترام للأخلاق حين نعلم أن القرص تمدد فجأة وأصبح كرة صغيرة . وحينما نقفل الكتاب، تعود ليدى برترام إلى الثبات ، وهذا حق ، لأن التأثير المتسلط علينا والذى تتركه فينا يمكننا تلخيصه فى جملة معادة . ولكن جين أوستن لم تفكر فيها بهذه الطريقة . ويرجع ظهورها المتكرر ومايسببه من انتعاش لهذا السبب . فلماذا إذن تسبب لنا الشخصيات فى جين أوستن لذة جديدة فى كل مرة يدخلون فيها ، بعكس اللذة المتكررة التى تجلبها شخصية من ديكنز ؟ ولماذا يترابطون هكذا فى الحديث ، ويدفع بعضهم البعض إلى الحديث دون أن يبدو عليهم ذلك، ولم لا يمثلون أبدا؟ يمكن الإجابة على هذا السؤال بطرق عدة : إنها ، بعكس ديكنز ، كانت فنانة أصيلة ، وإنها لم تنحدر أبدا إلى الكاريكاتير ... إلخ . ولكن أحسن إجابة هى أنه رغم أن شخصياتها أصغر من شخصيات ديكنز ، إلا أنها أكثر تنظيما ، وشخصياتها تعمل فى كل الجوانب، وحتى الحبكة الروائية إذا تطلبت مجهودا أكبر مما تتطلب ، فإنها تظل ندا لها . فلو فرضنا أن لويزا مسجروف دق عنقها ، لكان

وصف موتها ضعيفا نسائيا – إذ لم تكن مس أوستن لتستطيع وصف العنف الجثمانى – لكن الباقين على قيد الحياة سيتصرفون تصرفا صحيحا بمجرد أن ينقل الجثمان، ويضعون تحت أنظارنا جوانب أخرى من شخصياتهم. ورغم أن رواية « الإقناع »[1]. قد تنهار ككتاب إلا أن معلوماتنا عن كابتن وينتورث وآن ستزداد. وكل شخصيات جين أوستن مستعدة لحياة أكثر إمتدادا قلما تتيحها لهم الخطة التى تنتهجها فى كتبها. لذلك نراهم يعيشون حياتهم الفعلية بطريقة تبعث على الرضا. دعنا نعود إلى ليدى برترام والجملة الهامة، ولاحظ كيف أنها تنتقل بدقة من جملة لازمة إلى فراغ لا تصلح للعمل فيه. فالقول أن « ليدى برترام لم تفكر تفكيرا عميقا » مطابق للجملة اللازمة على أنها « بإرشاد سير توماس وفت كل النقط الهامة حقها من التفكير ». إن إرشاد سير توماس وهو جزء من القول اللازم – يبقى ولكنه يدفع ليدى إلى آداب استقلالية غير مرغوب فيها « ورأت ما حدث بكل بشاعته ». هذا هو الدرس الأخلاقى الذى نستخلصه بكل قوته، درس قوى تقدمه الكاتبة بحرص. ويتبع ذلك انخفاض تدريجى فى الصوت يتم بطريقة فنية. « ولم تحاول هى أن تقلل من التفكير فى الإثم أو العار، كما أنها لم تكن فى حاجة إلى نصائح فانى ». وتعود الجملة الملازمة إلى الظهور لأنها تحاول

---

(1) Jane Austen : Persuasion.

ـ بحكم العادة ـ التقليل من المتاعب ، وهى أيضا تحتاج فى هذا إلى نصائح فانى التى لم تفعل شيئاً غير هذا فى السنين العشر الماضية. وتذكرنا الكلمات بذلك رغم ما فيها من نق، وتعود حالتها العادية إلى الظهور مرة أخرى . وفى جملة واحدة تنتفخ وتصبح شخصية مستديرة ثم تتدهور سريعا إلى شخصية مسطحة . يا لها من طريقة تلك التى تكتب بها جين أوستن ! فقد استدارت شخصية ليدى برترام ببضع كلمات،وهكذا جعلت هروب جوليا وماريا أمرا محتمل الحدوث . هذا الاحتمال يرجع إلى أن الهروب ينطوى تحت لواء الأعمال الجثمانية العنيفة ، وهنا ـ كما سبق أن أشرنا ـ تصبح جين أوستن ضعيفة كسائر النساء ، فهى لا تستطيع أن تصور لنا الصدمة ، هـــذا باستثناء الروايات التى كتبتها وهى بعد فتاة فى المدرسة . فكل ماهو عنيف يحدث « خارج » الرواية ـ وحادثة لويزا وحلق ماريان داشوود الملتهب هما أقرب الاستثناءات إلى ذلك.ويجب أن تكون التعليقات على الهروب مطابقة ومقنعة وإلا شككنا فى وقوعه . فتساعدنا ليدى برترام على أن نصدق أن بنتيها هربتا وكان يجب أن تهربا وإلا لما كان هناك خاتمة لفانى . وهى نقطة صغيرة فى جملة صغيرة ، ورغم ذلك ترينا الدقة التى يشكل بها الروائى شخصياته فيجعلها شخصيات مستديرة .

ونحن نجد فى أعمالها هذه الشخصيات المسطحة البادية البساطة

التى لا تحتاج الى إعادة تقديمها، ورغم ذلك لا تخرج أبدا من عمقها، مثل هنرى تيلنى ، مستر وود هاوس ، شارلوت لوكاس . ويمكن أن تسمى شخصياتها : العقل ، الكبرياء ، الإحساس ، الحقد ، ولكنها غير مقيدة بهذه الصفات .

أما عن الشخصيات المستديرة حقيقة ، فقد عرفناها بالإشارة إليها، ولن نقول عنها أكثر من ذلك . ولكنى ساضرب بعض أمثال لشخصيات فى الكتب تبدو لى مستديرة، وبعد ذلك نختبر التعريف.

كل الشخصيات فى « الحرب والسلام » ، كل شخصيات دستوفسكى، وبعض شخصيات پروست مثل خادم الأسرة العجوز، ودوقة جيرمانت ، مسيو دى شارلوليس ، سان لو ، مدام بوفارى — التى تشبه مول فلاندرز ، تأخذ الكتاب لنفسها وتتمدد وتفرز دون أن يعوقها شىء ، بعض الشخصيات فى ثيكرى، بيكى وبياتركس مثلا ، وبعض شخصيات فيلدنج مثل القس آدمز ، توم جونز ، وبعض شخصيات شارلوت برونتى وخاصة لوسى سنو (وكثيرون آخرون ، فليس هذا قائمة بالمؤلفين) والمحك للشخصية المستديرة هو : هل هى قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ؟ فإذا لم تدهشنا ، تعتبر مسطحة . وإذا لم تُقنع ، كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة . والشخصية النامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب. وباستخدام هذا النوع بمفرده أو بالارتباط

مع النوع الآخر ، يصل الكتاب إلى هدفه وهو التكيف ، وبهذا يوفق بين الجنس البشرى والأوجه الأخرى للرواية .

(٢) المسألة الثانية : وهى وجهة النظر التى تحكى منها الحكاية، وهذه تعتبر المسألة الأساسية فى رأى بعض النقاد . ويقول فى ذلك مستر پيرسى لوبك[1] « إن الطريقة فى فن القصة وهى المشكلة المعقدة ، تحددها فى رأيى وجهـــة النظر أى الموقف الذى يتخذه الكاتب من القصـــة . » ويعالج كتابه « فن القصص » المواقف المختلفة بعبقرية وعمق ، فيقول إن الروائى يستطيع إما أن يصف الشخصيات من الخارج كمتفرج متحيز أو غير متحيز وإما أنه يستطيع التظاهر بالإلمام بكل شىء فيصفها من الداخل، أو يمكنه أن يضع نفسه مكان أى منها ويتظاهر بأنه لا يعرف شيئاً عن دوافع الباقين، كما توجد هناك اتجاهات معينة بين كل هذه المواقف .

وسوف يضع أولئك الذين يخلفونه الأسس القويمة للجمال فى القصص ـ وأنا لا أستطيع أن أعدكم بهذه الأسس ولو للحظة .. فهذه نظرة عامة ومشكلة الطريقة المتشابكة لن يتقرر مصيرها بجمل معادة ، ولكن بمقدرة الكاتب على أن يتلاعب بالقارىء حتى يقبل على ما يقول ـــ وهذه مقدرة يعترف بها مستر لوبك ويعجب بها، لكنه يضعها فى طرف المشكلة بدلا من وسطها . أما أنا فأضعها

1 - Percy Lubbok

بكليتها فى الوسط . انظر كيف يتـــلاعب بنا ديكنز فى « المنزل المهجور »[1] . فالفصل الأول منها يشمل كل شىء ، ويأخذنا ديكنز داخل محكمة تشانسرى و يصف كل الناس هناك. أما فى الجزء الثانى فهو يلم بكل شىء إلمـاماً جزئياً فقط ، فرغم أننا ما زلنا نرى بعينيه، إلا أن نظره يضعف – لسبب غامض : فهو يستطيع أن يشرح لنا سير لستر ديدلوك ، وجزءاً من ليدى ديدلوك لا كل شىء عنها، ولا يستطيع أن يشرح شيئا عن مستر تلـكنجهورن . وفى الفصل الثالث يستوجب تعنيفا أكثر،فهو يلجأ إلى طريقة دراميةفيتقمص سيدة صغيرة السن : إستر سمرسون وتقول إستر « إنى أجد صعوبة كبيرة فى البدء بكتابة ما يخصنى من هذه الصفحات لأنى أعرف أنى غير ذكية » ثم تظل على هذا التوتر بثبات ومهارة طالما ظل القلم بيدها ، وقد يخطف الـكاتب الذى يخط مصيرها القلم من يدها و يعدو وهو يدون ملاحظاته ، بينما هى جالسة فى أى مكان تعمل أى شىء. « والمنزل المهجور » رواية غير متماسكة ولـكن ديكـنز يتلاعب بنا فلا نهتم كـثيراً بتغير وجهة نظره .

والنقاد أكثر معارضة من القراء . فهم يبحثون عن مشاكل الرواية الخاصة بها نظرا لأنهم يريدون الرفعة لها ، ويفرقون بينها وبين الدراما. وهم يشعرون أن الرواية يجب أن تكون لها مشاكلها

1 - Dickens ; Bleak House

الفنية قبل ان نقبلها كفن مستقل ، وبما أن مشكلة وجهة النظر تخص الرواية قطعافقدبالغوا فى تأكيدها نوعا ما . وأنا شخصيا لا أعتقد أنها فى نفس الدرجة من الأهمية مثل التمازج الصحيح بين الشخصيات، وهى مشكلة تواجه الكاتب المسرحى أيضا . لذا كان من المحتم أن يتلاعب بنا الروائى .

دعنا نلقى نظرة على مثلين آخرين لوجهة نظر متقلبة .

فقد نشر الكاتب الفرنسى العظيم أندريه جيد رواية اسمها (المزيفون)[1] ورغم حداثة هذه الرواية فهى تشبة « المنزل المهجور » فى وجه واحد ، فهى مفككة تفككا منطقيا . ففى بعض الأحيان يكون الكاتب عليما بكل شىء ، فهو يشرح كل شىء ، كما يقف فى المؤخرة ، يحكم على شخصياته ، وفى بعض الأحيان يصبح إلمامه جزئيا ، ولكنه يصبح دراميا حينئذ ويحكى القصة من خلال المذكرات اليومية لإحدى الشخصيات ، فليست هناك وجهة نظر . وبينما كان انعدام وجهة النظر غريزيا فى ديكنز ، فإنه شىء متصنع فى جيد ، وهو يطنب فى الحديث عن تغيرها ، فالروائى الذى يكشف أكثر من اللازم عن اهتمامه بطريقته لن يكون أبدا أكثر من كاتب مسل ، فهو قد كف عن خلق الشخصيات واستدعانا لنساعده فى تحليل عقله ، وينشأ عن ذلك هبوط حاد فى الترمومتر العاطفى .

1 - André Gide . Les Faux Monnayeurs .

و (المزيفون) من أعظم الروايات الحديثة تشويقاوحيويةورغم إعجابنا العظيم بها كقطعة فنيـــة فإننا لا نستطيع أن نطيل فى تقريظها الآن .

ثم نلتى نظرةعلى « الحرب والسلام » كمثل ثان.والنتيجة الهامة هنا هى أن الكاتب يتقاذفنا فى روسيا من أقصاها إلى أقصاها — وهو عالم بكل شىء أو شبه عالم به ، يمثل هنا أو هناك كما تقتضى الظروف ، وفى النهاية نكون قد قبلناها كلها — ومع أن مسترلوبك لا يتقبلها رغم أنه يجد الكتاب عظيما ، فإنه يرى أن الكتاب كان يمكن أن يكون أعظم لوأن له وجهة نظر،وهو يشعر أن تولستوى لم يبذل كل ما فى طاقته . ويمكن للروائى أن يغير وجهة نظره إذا كانت ناجحة ، كما كانت فى ديكنز وتولستوى. وأنا أرى أن القدرة على امتدادالإدراك أو انكماشه (وتغير وجهة النظر من مظاهر هذه الندرة)وحق الكاتب فى أن يبرز معرفته أحيانا ويخفيها أحيانا اخرى.. من الميزات العظيمة التى يتيحها لنا التكوين الروائى،ولها ما يماثلها فى إدراكنا للحياة.فنحن أكثر غباء فى بعض الأحيان منا فى الأحيان الأخرى . كما نستطيع أن ندخل إلى عقليات الشخصيات ، وذلك يحدث أحيانا لا دائما الآن عقولنا تتعب،وهذا التجزؤ يؤدى فى النهاية إلى التنوع وإلى تلوين الخبرة التى تحـــدث لنا . وقد سلك حفنة من الروائيين وخاصة الإنجليز نحو الشخصيات فى كتبهم هذا السلوك المتقلب وأنا لا أرى سببا للومهم.

ونحن نلومهم إذا ضبطناهم وهم يفعلون ذلك . فهذا صحيح ، ويؤدى بنا إلى سؤال آخر : هل للكاتب أن يشركنا فى سره عن شخصياته؟ وقد سبق أن أشرنا إلى الإجابة على هذا السؤال فقلنا إنه من الأصوب ألا يفعل، لأن هذا أمر خطر ويؤدى عموما إلى انخفاض فى درجة الحـــرارة ، وإلى التراخى العقلى والعاطفى ، والأسوأ من ذلك الهزء والدعوة الودية لرؤية الشخصيات وكيف تصنع وراء الستار . « ألا تبدو « ا » جميلة ، لقد كنت أفضلها دائما ، أو « دعنا نفكر فى الأسباب التى فعل من أجلها «ب» هذا — ربما كان فيه أكثر مما ترى العين — أجل — انظر : إن قلبه من ذهب ، والآن بعد أن أنحت لك هذه النظرة سأعيده إلى مكانه ، لا أعتقد أنك ستلاحظه هناك » . و« ح » « لقد كان دائما رجلى الغامض » . كل ذلك ينشأ عن الألفة ولكن على حساب المظهر والنبل . لأن ذلك مثل دعوة شخص إلى تناول مشروب حتى لا ينتقد آراءك . ومع احترامى الشديد لفيلدنج وثيكرى ، فهذه طريقة شديدة الضرر ، وهى ثرثرة خليقة بمشارب الخمر وحجرات الاستقبال . وهى من أكثر الأشـــياء التى أصابت الروايات فى الماضى بالضرر . أما أن تبوح للقارىء بأسرار عن الكون فهذا شىء مختلف فليس هناك ثمة خطر إذا استخلص الروائى — شخصياته — كما فعل هاردى وكونراد — ثم عمم عن

الأحوال والظروف التى يعتقد أن الحياة تستمر فيها . إن الضرو
حقا ينشأ عن البوح بأسرار أفراد من الناس ، وعن اصطحاب
القارئ بعيدا عن الناس لفحص عقل الروائى، ولن نجد فى عقله
حينئذ شيئا لأنه لن يكون فى وضع يتيح له الابتكار ، إن مجرد
القول « هيا بنا ، دعنا نثرثر قليلا » يذهب عنه كل شىء .

والآن تنتهى تعليقاتنا عن الكائنات البشرية ، وستتخذ شكلها
كاملا حينما نناقش الحبكة الروائية .

الحبكة الروائية(1)

يقــــول أرسطو « إن الشخصية تعطينا صفات ولكن سعادتنا أوشقاءنا ينحصران فى الأعمال التى نقوم بها » . لقد سبق أن أشرنا إلى خطأ أرسطو وعلينا الآن مواجهة عواقب مخالفته فى رأيه . ونعرف أكثر عن الموضوع من قول أرسطو : « إن كل سعادة الإنسان أو شقائه تتخذ شكل الأفعال » ونحن نعتقد أن السعادة أو البؤس يوجدان فى الحياة الخفية التى يحياها كل منا فى السر والتى يتوصل إليها الروائى (عن طريق شخصياته) ، ونحن نعنى بالحياة السرية تلك الحياة التى ليس لها أى دليل ظاهر ، وهى ليست تلك الحياة التى تكشف عنها كلمة عابرة أو تنهيدة ، كما يظن عادة . فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلا كالحديث أو القتل تماماً ، والحياة التى تكشفها تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة العمل.

ولكننا لن نقسو على أرسطو ، فهو قد قرأ روايات قليلة ليس بينها رواية حديثة. قرأ « الأوديسا » مثلا ولم يقرأ « يوليسيس » وكان

(1) The Plot

بطبعه يكره السرية ، وينظر إلى العقل الإنسانى كحوض يمكن أن نستخرج منه كل شىء ، ويبدو أنه حين كتب الكلمات المذكورة ، كان يقصد الدراما التى لا شك تنطبق عليها هذه الكلمات . فنى الدراما يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية أو الشقاء شكل العمل ، وإلا فإن وجودها يظل مجهولا ، وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية.

والكاتب فى الرواية يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث على لسانهم ، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكى نصغى حينما يتحدثون إلى أنفسهم . كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجاة النفس ، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر فى اللاشعور . والإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تام ، فالسعادة أو الشقاء اللذان يشعر بهما ينشآن عن أسباب لا يستطيع تفسيرها تماماً ، لأنه متى بدأ فى شرحها فقدت صفاتها الأصلية . وهنا تظهر مقدرة الروائى الحقيقية . فهو يستطيع أن يكشف عن اللاشعور فى دائرة اختصاصه (والكاتب المسرحى يمكنه أن يفعل هذا أيضاً)، كما أنه يستطيع أن يرينا علاقة اللاشعور بالمناجاة . فهو يسيطر على كل الحياة الخفية ويجب ألا نسلبه هذه الميزة . وقد يقال أحياناً « كيف عرف الكاتب هذا ؟ وما هى وجهة نظره ؟ إنه لا يثبت على مبدأ ، وهو ينقل وجهة نظره من المحدود إلى العالم بكل شىء ويعود الآن إلى

ما كان عليه مرة أخرى ، وتشبه هذه الأسئلة كثيراً ما يدور في قاعة المحاكم. كل ما يهم القارىء هو : هل في تغير الموقف أو في الحياة السرية مقنع ؟ ولندع أرسطو ينسحب الآن وكلماته المفضلة تتردد في أذنيه .

لكنه يتركنا في بلبلة من الأفكار ، إذ ماذا يحدث للحبكة الروائية بعد أن توسعنا في تفسير معنى الطبيعة البشرية ؟ هناك عنصران في معظم الأعمال الأدبية : الأفراد البشرية ، وقد فرغنا تواً من مناقشتهم ، والعنصر الشامل الذى نسميه الفن . وقد عالجنا شكلا بدائيا من أشكاله ألا وهو الحكاية.. تلك القصاصة من الدودة الشريطية المسماة الزمن ، والآن نصل إلى وجه أكثر رقياً وهو الحبكة الروائية التى تنظر إلى البشر ككائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها ، كائنات ثلاثة أرباعها مختف كجبل الثلج ، بعكس الدراما التى تراها مفصلة إلى حد ما تبعاً لاحتياجاتها . وتحاول الحبكة الروائية عبثا شرح مميزات الخطة المثلثة : التشابك والعقدة ، ثم الحل، إلى تلك الكائنات الجامحة ، هذه الخطة التى شرحها أرسطو بطريقة مقنعة . ويقوم البعض ويطيع وتكون النتيجة قصة كان يمكن أن تكون رواية تمثيلية . ولن يكون هناك أى تجاوب إجماعى . وهم يريدون أن يجلسوا متباعدين يفكرون أو يفعلون أشياء أخرى ، ولكن الحبكة الروائية التى أنظر إليها هنا كأحد كبار

رجال الحكومة تهتم بانعدام روح الجماعة بينهم . فكأنها تقول « هذا لا يكفى » ، فالفردية صفة على جانب عظيم من الأهمية ، ومركزى فى الحقيقة يعتمد على الأفراد ، هأنذا أبوح بالكثير دون قيد ، وتوجد رغم هذا حدود معينة نتخطاها أحياناً . ويجب ألا تنطوى الشخصيات على نفسها كثيراً ، وألا تضيع الوقت صاعدة هابطة درجاً داخل أنفسها ، بل يجب أن تشترك بجهودها وإلا تعرضت مصالح عليا للخطر ، وكم نعلم جيداً هذه الجملة « اشتراك فعال فى الحبكة الروائية » هذا الاشتراك تقوم به الشخصيات بالضرورة فى الرواية التمثيلية ، ولكن إلى أى حد تعتبر ضرورية فى الرواية ؟

•

دعنا نعرف الحبكة الروائية . لقد عرفنا الحكاية على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً . والحبكة أيضاً سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج . فإذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية ، أما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزناً » فهذه حبكة ، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه . مثل آخر « ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة الملك » . هذه حبكة بها سر غامض . هذا النوع نستطيع

أن نتطور به كثيراً ، وهو يلغى الترتيب الزمنى ، كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذى تسمح به القيود التى تشده إليها . فكر فى موت الملكة . فهو إذا ورد فى حكاية سألنا « وماذا حدث بعد ذلك ؟» أما فى الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » هذا هو الفارق الأساسى بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . والحبكة الروائية لا يمكن أن يهضمها جمهور من المستمعين من أهل الكهوف يفغرون أفواههم غباء ، أو لسلطان طاغية أو لأحفادهم الحديثين كجمهور السينما . فالسبيل الوحيد إلى بقائهم يقظين هو القول ثم «حدث بعد ذلك . . ثم . . إلخ » فهم لا يملكون إلا حب الاستطلاع أما الحبكة فتتطلب ذكاء وذاكرة أيضا .

•

وحب الاستطلاع هو أدنى الصفات الإنسانية. وربما تكون قد لاحظت أن الناس حينما يكونون محبين للاستطلاع فإن ذاكرتهم فى أغلب الأحيان تكون ضعيفة كما أنهم يكونون أغبياء فى قرارة أنفسهم . فالرجل الذى يبدأ بسؤالك كم من الأخوة والأخوات لك ، ذلك الشخص لن يكون شخصية جذابة ، وربما لو قابلته فى مدة عام لسألك وقد تدلى فمه مرة أخرى وبرزت عيناه خارج وجهه «كم من الأخوة والأخوات لك ؟ » ولا يمكن مصادقة مثل هذا الإنسان ، كما أنه لا يمكن أن يتصادق اثنان محبان للاستطلاع . ولن ينفعنا حب الاستطلاع كثيراً كما أنه لن يساعدنا فى الرواية ،

فهو لن يأخذنا أبعد من الحكاية . فإذا أردنا فهم الرواية وجب أن نضيف الذكاء والذاكرة .

الذكاء أولا . فقارىء الروايات الذكى يلتقط الحقيقة الجديدة بعقله، بعكس الشخص المحب للاستطلاع الذى يكتفى بالمرور بعينه عليها. فهو يراها من وجهتى نظر ، يراها بمفردها ثم مرتبطة بالحقائق الأخرى التى قرأها فى الصفحات السابقة . ربما عجز عن فهمها ولكنه لن يتوقع أنه يفهمها الآن . فالحقائق فى الرواية المحبوكة حبكا جيداً مثل رواية « الأنانى[1] » غالبا ما تكون مرتبطة ومتداخلة ،ولن يتوقع المتفرج المثالى أن يراها جيداً حتى يجلس على تل فى النهاية. وعنصر المفاجأة والغموض — الذى يسميه المتسرعون أحياناً عنصر الرواية البوليسية — له أهمية عظمى فى الحبكة . فهو يعمل فى غفلة من الترتيب الزمنى ، فالسر يشبه الجيب فى الزمن ويجىء بطريقة بدائية ، مثل « لماذا ماتت الملكة ؟ » أو بطريقة أكثر دهاء فى حركات أو كلمات لم تفسر تفسيراً تاما ولم يشرح معناها الحقيقى إلا بعـــد صفحات . فالغموض أساس للحبكة ، ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء . أما الشخص المحب للاستطلاع فلن ينظر إلى أبعد من « وبعد ذلك ..... » ولكى نستمتع بالسر ،

---

1 - Meredith : The Egoist.

يجب أن نترك جزءاً فى عقلنا خلفنا ، بينما الجزء الثانى مستمر فى سيره .

ويؤدى بنا هذا إلى الصفة الثانية : الذاكرة .

والذكاء والذاكرة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، فإذا لم نتذكر لم نستطع الفهم . فإذا نسينا وجود الملك فى الوقت الذى تموت فيه الملكة فلن نعرف السبب الذى قتلها . والذى يصنع الحبكة يتوقع ألا ننسى كما نتوقع منه ألا يترك نهايات مفككة . فكل عمل أو كلمة فى الحبكة لها قيمتها ، كما يجب أن يقتصد فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة ، ينبغى أن تكون مترابطة خالية من الشوائب . فقد تكون صعبة أو سهلة ، وقد تحتوى على أسرار بل يجب أن تكون كذلك ، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح . وسترفرف فوقها — وهى تتكشف لنا — ذاكرة القارىء «ذلك الوهج الخافت للعقل وما الذكاء إلا الطرف البراق الذى يتقدمه » التى تعيد التفكير والترتيب دائماً ، وهى ترى مفاتيح جديدة ، وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة ، والشعور النهائى ، إذا كانت الحبكة جميلة ، لن يكون شعوراً بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل ، ولكن بشىء جميل مترابط ، شىء كان يمكن أن يرينا الروائى إياه بطريقة مباشرة ، ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشىء جميلاً على الإطلاق . فنحن نقابل الجمال هنا لأول مرة فى بحثنا :

الجمال الذى يجب ألا يلهث وراءه الروائى ، رغم أنه يكون روائياً فاشلاً لو لم يصل إليه فى النهاية . وسوف أتحدث عن الجمال فى مكانه الصحيح بعد فترة ، ولكنى فى نفس الوقت أرجوكم أن تتقبلوه على أنه جزء متمم للحبكة ، فهو يبدى بعض الدهشة لوجوده هناك ، وله العذر فى ذلك لأن الدهشة هى أحسن تعبير يلائمه ، كما عرف بوتيتشللى[1] حينما صور الجمال يخرج من بين الأمواج بين الريح والزهور . أما الجمال الذى لا تبدو عليه الدهشة والذى يقبل مركزه كحق مكتسب ، فإنه يذكرنا كثيراً بالراقصة الأولى فى الفرقة .

ولنعد إلى الحبكة وسنفعل ذلك عن طريق جورج مرديث[2] إن اسم مرديث لم يعد عظيماً كما كان من عشرين أو ثلاثين عاما حينما كان يهتز له جزء كبير من أهل العالم وأهل كمبردج كلهم ، وأذكر أن اليأس كان ينتابنى دائماً كلما قرأت سطراً فى أشعاره « إننا نعيش لكى نكون إما سيفاً أو كتلة صماء » . وقد عرفت حينئذ أننى لم أرد أن أكون أحدهما كما عرفت أنى لم أكن سيفاً . ويبدو أنه لم يكن هناك ثمة ما سبب حقيقى يدعو لليأس ، لأن مرديث فى غمرة مزجة الآن ، رغم أن المزجة الحالية ستتغير وترفعه قليلا ،

---

1 - Botticelli.

2 - George Meredith.

فلن يكون أبداً القوة الروحية التى كانها عام ١٩٠٠ ففلسفته لم تدم طويلا ، كما أن مهاجمته للعاطفة تضايق الجيل الحاضر الذى ينحت نفس الصخور ولكن بآلات أحد، والذى يحسب أى إنسان يحمل بندقيته عاطفيا ، ولم تدم آراؤه عن الطبيعة مثل آراء هاردى فكثير منها عن مقاطعة « صارى[1] فهى هشة وخفيفة . وهو لا يستطيع كتابة الفصل الافتتاحى فى عودة المواطن[2] ، أكثر مما يستطيع « بوكس هل » زيارة سهل سالسبورى .[3] فقد كانت الأشياء المحزنة الخالدة حقا فى الريف الإنجليزى غائبة عن نظره ، هذا هو الشىء المحزن حقا فى الحياة . وهو حينما يكون جادا أو نبيلا ، نشعر بنغمة غير مستقرة تضايقنا وتملأنا يأسا . ولكنى أشعر حقا أنه مثل تنيسون[4] فى شىء واحد : أنه أجهد نفسه لأنه لم يأخذها بالهدوء الكافى . ومعظم القيم الاجتماعية فى رواياته مزيفة . فالترزية ليسوا ترزية ، ومباريات الكريكت ليست كريكت ، حتى قطارات السكة الحديد لا تبـــدو قطارات على الإطلاق ، والأسر الريفية تشعرنا بأنها وصلت فى التو واللحظة ، ولم تكد تأخذ أماكنها قبل أن يبدأ العمل ، حيث ما زال القش يعلق بذقونهم . والموقف الاجتماعى

1 - Surrey.

2 - The Return of the Native.

3 - Box Hill. Solisbury Plain.

4 - Tennyson.

الذى توضع فيه شخصياته شيء غريب قطعا حيث يرجع جزء منه إلى خياله ، وهذا شيء مشروع، والجزء الآخر إلى تزييف ليست به أية حرارة ، وهذا خطأ . ولا عجب أن مرديث يرتد إلى الحضيض الآن، للزيف ، والوعظ الذى كان كائما ممجوجا وأصبح الآن أجوف ، والأسر الريفية التى جعلها تمثل الكون كله . ورغم ذلك فهو روائى عظيم فى شيء واحد . فهو من أعظم المخترعين فى القصص الإنجليزى وأى محاضر عن الحبكة الروائية يجب أن يحنى الرأس له .

والحبكات الروائية لمرديث ليست متقاربة النسج . فنحن لانستطيع أن نلخص الأحداث فى «هارى رتشموند» فى جملة كما نستطيع فى «آمال عظيمة»[1] رغم أن الكتابين يدوران حول غلطة ارتكبها شاب فيما يتعلق بمصادر ثروته . فالحبكة فى مرديث ليست معبداً لإله التراجيد أو الكوميديا ، لكنها أكثر شبها بمجموعة أكشاك موضوعة وضعاً فنيا على انحدارات مغطاة بالغابات تصل إليها شخصياته بقوتها الدافعة ويخرجون منها بوجه مختلف . فالحوادث تنبع من الشخصيات وحين تقع فإنها تغير الشخصية ، فالناس والأحداث يرتبطون ارتباطا وثيقا ، وهو يصل إلى هذا بخطط

---

1 - Great Espectations· Charles Dickens

تبعث على السرور فى كثير من الأحيان ، وتلمس شغاف القلوب أحيانا ، ولكنها دائما غير متوقعة . فهذه الصدمة ، التى يتبعها الشعور « آه ، ولكن هذا حسن » تدل على أن الحبكة ناجحة . فالشخصيات يجب أن تتصرف بسهولة ويسر لكى تكون حقيقية ولكن الحبكة يجب أن تثير الدهشة . فضرب « دكتور شرابنل » بالسوط فى « مستقبل بوشان » [1] يثير دهشتنا ، ونحن نعرف أن « إقرار رومفرى » لابد أن يكره « شرابنل » ويسىء فهم فلسفته التقدمية وتنتابه الغيرة من تأثيره على « بوشان » كما نرقب أيضا تزايد سوء الفهم بينه وبين « روزاموند » ونرى مؤامرات « سيسيل بسكيليت » . ويكشف مرديث أوراقه على المائدة فيما يخص شخصياته وحينما يقع الحادث ، فيالها من صدمة تلك التى يسببها لنا وللشخصيات. فعملية ضرب رجل بالسياط التى يقوم بها رجل عجوز لأقل العواطف .. تلك العملية التراجيكوميدية تحدث رد فعل على كل عالمهم وتغير كل شخصيات الكتاب . ولكنها ليست المركز فى كتاب « مستقبل بوشان » ، إذ ليس له فى الحقيقة مركز . فهى فى الواقع حيلة ، باب يمر منه الكتاب ليخرج فى شكل مختلف . وحين يغرق « بوشان » قرب النهاية ويتصالح « شرابنل » و « رومفرى » فوق جسده ، تجد محاولة لرفع الحبكة إلى التناسق الذى نادى به

1- Beauchamp's Career .

أرسطو، ولتحويل الرواية إلى معبد يسكن فيه الوضوح والسلام.
ولكن مرديث يفشل هنا إذ تظل روايته « مستقبل بوشان » سلسلة من الحيل (وزيارة فرنسا مثل آخر منها) ولكن هذه الحيل تنبع من الشخصيات ويحدث لها رد فعل فيهم.

ولكي نصور الآن في إيجاز عنصر الغموض في الحبكة نعود إلى الجملة المتكررة « ماتت الملكة وقد اكتشف بعد ذلك أنها ماتت حزنا »، وسأتخذ مثلا مرة أخرى من مرديث، لا من ديكنز، (رغم أن « آمال عظام » تعطينا مثلا جيدا)، ولا من كونان دويل (الذي يمنعني غروري من الاستمتاع به)، سأتخذ منه مثلا للعاطفة المكبوتة، من الحبكة الرائعة في رواية « الأناني »، ونجد هذا المثل في شخصية « لتيتيا ديل »

يخبرنا الروائي أولا كل ما يحدث في عقل « ليتيتيا » وقد هجرها سير « ويلوبي » مرتين مما يسبب لها الحزن والاستسلام. ثم يخفي عقلها عنا لأسباب تتعلق بالمفاجأة، ويتطور بطريقة طبيعية تماماً ولكنه لا يظهر مرة أخرى حتى منتصف الليلة التي يحدث فيها المنظر العظيم حين يسألها أن تتزوجه لأنه غير متأكد من « كلارا »، وترفض ليتيتيا في هذه المرة لأنها تغيرت إلى امرأة أخرى. وقد أخفي عنا مرديث التغيير، لأن الكوميديا ستفشل لو أنه أحاطنا علما بها أولا فأولا. وكان لا بد أن يقابل سير « ويلوبي » سلسلة من الصدمات

وأن يتعلق بهذا أو ذاك ويجد كل شيء واهنا ، وما كنا لنتمتع بالفكاهة لو أننا شاهدنا الكاتب وهو يعد فخاخه ، ولرأيناها معوجة ، ولذا أخفى الكاتب عنا عدم اهتمام ليتيتيا . وهذا هو مثل من أمثلة عديدة تتناسى فيه الشخصية أو الحبكة ، ويجعل مرديث الحبكة تنتصر بما عرف عنه من إحساس لا يخطىء .

وأنا أذكر مثلا للانتصار الخطأ فى رواية لشارلوت برونتى هى « فيليت »[1] وفيها خطأ غير مقصود ، فهى تسمح « للوسى سنو » بأن تخفى عن القارىء اكتشافها بأن « دكتور جون » هو نفس صديق صباها « جراهام » . وحينما نعرف هذا ، نشعر بسرور دافق نتيجة لهذه الحبكة ، ولكن على حساب شخصية لوسى ؛ فقد كانت تبدو لنا حتى تلك اللحظة مثالا للكمال ، وبذا أوجدت نفسها فى وضع أخلاقى يحتم عليها أن تروى كل ما تعرفه . وحين تنحدر إلى الكبت ، تسبب لنا بعض الانقباض ، ولكن الحادث كله تافه ولا ينجم عنه أى ضرر مستديم .

وتنتصر الحبكة فى بعض الأحيان انتصارا ساحقا . فعلى الشخصيات أن يكبتوا مشاعرهم عند كل لفتة وإلا اكتسحهم القدر فى طريقه إلى درجة تضعف إيماننا بحقيقتهم . وسنجد أمثلة لهذا

1 - Villette.

فى كاتب أعظم كثيرا من مرديث إلا أنه أقل نجاحا كروائى ألا وهو توماس هاردى . ويبدو لى أن هاردى شاعر أولا على أنه يؤلف رواياته من ارتفاع شاهق . وهى أما تراجيدا أو تراجيكوميديا وهى تحدث أصواتاً كضربات المطارق ونحن نقرؤها ، بمعنى أن هاردى يرتب الحوادث مع تأكيد المسببات والنتائج ، والأساس هو الحبكة ، وعلى الشخصيات أن يأتمروا بأمرها ويخضعوا لاحتياجاتها . وهذا الوجه من عمله غير مقنع فيما عدا شخصية « تس » (التى تجعلنا نشعر أنها أعظم من القدر) . وتقع شخصياته فى فخاخ متعددة ، حتى توثق فى النهاية من أيديها وأرجلها ، فهناك دائما تأكيد لأهمية القدر ، ورغم كل التضحيات التى تبذل من أجله فإننا لا نرى الحوادث كشىء حى كما نراها فى « أنتيجون » أو « برينيس » أو « بستان الكريز »[1] . إن الشىء البارز الخالد فى روايات وسكس هو قدر أعلى منا لا قدر موجود بداخلنا ، إنه أجدون هيث قبل أن تطأها أقدام « يوستاشيا » بل إنه غابات بدون سكانها ، إنه الأرض المرتفعة المكشوفة الواقعة فوق بدموث ريجيس التى تسافر فيها الأميرات الملكيات فى الفجر وهن ما زلن نائمات ، ونجاح هاردى فى تأليف « الأسر المالكة »[2] (التى يستخدم فيها طريقة

1 - Antigone : Berenice, Cherry-Orhard.

2 - The Dynasts.

أخرى) نجاح ساحق ؛ فهناك نسمع طرقات المطرقة ، ويقيد السبب والنتيجة الشخصيات رغم مقاومتهم ، وتوجد رابطة محكمة بين الممثلين والحبكة .

ورغم أنه يستخدم نفس الآلة العظيمة المخيفة فى الروايات ، فهى لا تمسك بالإنسانية بين أنيابها أبدا ، فهناك مشكلة حيوية لم تحل أو حتى تناقش المصائب التى حلت « بجود » الغامض . ومعنى آخر أن الشخصيات كان يطالب منها الكثير من أجل الحبكة وباستثناء فكاهاتهم الريفية ، فقد جفت حيويتهم ، وأصبحوا نحافا عجافا . هذه فى رأيى هى الغلطة التى ارتكبها هاردى فى رواياته . فقد اهتم بالمسببات والنتائج أكثر مما تسمح به طريقته . فجورج مرديث كشاعر ونبى وشخص قادر على التصوير يعتبر لا شىء بجانب هاردى ، بل مجرد ثرثار ريفى ليس إلا ، ولكن مرديث عرف قطعاً إمكانيات الرواية ، وعرف أين تطالب الحبكة الشخصيات بالاشتراك ، وأين تتركهم يتصرفون وفق مشيئتهم ، والمغزى ؟ حسنا ، إنى لا أرى أى مغزى لأنى أعجب بأعمال هاردى دون مرديث ، على أن المغزى من هذه المحاضرات لن يكون فى صف أرسطو . فالسعادة الإنسانية والشقاء لا يتخذان فى الرواية شكل الأفعال ، فهما يعبران عن نفسيهما بوسائل أخرى غير الحبكة الروائية ، ولا يجوز التشدد فى تحديد مجرى لها .

وكثيراً ما تنتقم الحبكة لنفسها انتقام الجبناء فى المعركة الخاسرة بينها وبين الشخصيات. فكل الروايات تقريباً ضعيفة فى النهاية. ذلك لأن الحبكة تحتاج إلى ربط. لماذا كان هذا ضروريا؟ ولماذا لا يوجد هناك تقليد يسمح للروائى بالتوقف حالما يشعر بالملل؟ واأسفاه إنه مضطر إلى إتمام الأشياء، وفى العادة تموت منه الشخصيات وهو مشغول بهذا العمل وتنطبع الفكر الأخيرة فى أذهاننا عنهم وهم فى حالة الموت هذه. ورواية «قسيس ويكفيلد»[1] خير مثل لهذا، فهى تظهر لنا فى النصف الأول حتى رسم صورة الأسرة التى تبدو فيها مسز «بريمروز» كفينوس ممتلئة ذكاء ونشاطاً، ثم تتخشب وتمتلىء بلاهة. ويصبح من الواجب على الحوادث والشخصيات التى كانت تعمل لحسابها، أن تؤدى واجبها نحو حل عقد الرواية. حتى الكاتب نفسه يشعر فى النهاية أنه أبله إلى حد ما. فهو يقول: «إنى لا أستطيع الاستمرار دون أن أفكر فى تلك المقابلات العارضة التى وإن كانت تحدث يوميا، فهى قلما تثير دهشتنا إلا فى بعض المناسبات غير العادية». وجولد سميث أقل من المتوسط قطعاً، ولكن معظم الروايات تفشل هنا، فهناك دائماً تلك الفقرة القصيرة المدمرة حين يأخذ المنطق عصا القيادة من الشخصيات. ولا أدرى كيف كان الروائى العادى ينهى قصته لولا الموت والزواج. فالموت

1 Goldsmith : The Vicar of Wakefield

والزواج هما تقريباً الرابطة الوحيدة بين شخصياته وبين الحبكة ، والقارىء أكثر استعداداً لأن يوافقه هنا وأن ينظر إليهما على أنهما شيئان نظريان بشرط أن يحدثا فى آخر الكتاب . والكاتب المسكين يجب أن يسمح له بأن ينهى قصته بطريقة ما ، فهو يريد أن يعيش كأى شخص آخر ، فلا عجب إذن إذا لم نسمع غير الطرق ودق المسامير .

هذا هو النقص الأساسى فى الرواية على قدر ما يستطيع المرء أن يعمم ؛ فهى تفشل فى النهاية ، ولهذا تفسيران : أولهما اضمحلال النشاط ، الأمر الذى يهدد الروائى كما يهدد غيره من العاملين ، وثانيهما تلك الصعوبة التى كنا نناقشها ، وهى أن الشخصيات خرجت من أيدينا ، فقد وضعوا الأساس ورفضوا أن يستمروا فى البناء بعد ذلك . وعلى الروائى أن يعمل بنفسه الآن حتى يتم عمله فى الوقت المحدد . فهو يتظاهر بأن الشخصيات تعمل كما يريد لها ويستمر فى ترديد أسمائها ويستخدم الأقواس التى تحدد أحاديثها ، ولكنها تكون ذهبت أو ماتت .

الحبكة إذن هى الرواية فى وجهها المنطقى ، إذ أنها تتطلب الغموض ، والأسرار تحل فيما بعد ، وبينما القارىء يتخبط فى عوالم مجهولة يسير الروائى راسخ القدم ، فهو شخص ماهر ، يجلس أعلى من

عمله ، يلقى شعاعاً من الضوء هنا ، أو يتحرك مرتدياطاقية الإخفاء هناك (وكصانع للخطط) يتفاوض دائماً مع نفسه كخالق للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه . فهو يضع الخطة للكتابة مقدماً . أو يسمو عليه بكل الوسائل ، كما أن اهتمامه بالسبب والنتيجة يضفى عليه نوعاً من التحكم فى المصائر .

وعلينا الآن أن نسأل أنفسنا: هل الإطار الموجود حاليا هو أحسن ما يصلح للرواية؟ ولم توضع خطة للرواية ؟ ألا يمكن أن تنمو ؟ ولم تحتاج إلى نهاية كما تحتاج التمثيلية ؟ ألا يمكن أن تبقى بلا خاتمة ؟

ألا يمكن للروائى بدلا من أن يقف خارج عمله ليسيطر عليه ، أن يلقى بنفسه فيه فيحمله إلى هدف لم يكن يتنبأ به ؟ وقد تكون الحبكة مثيرة وقد تكون جميلة ، ولكن أليست هى صنما استعرناه من الدراما ومن القيود المكانية التى تسيطر على المسرح ؟ ألا يستطيع الروائى أن يبتدع له إطارا لا يتبع قوانين المنطق إلى هذا الحد ويكون أكثر ملاءمة لعظمة القصص ؟

يقول الكتاب المحدثون إن هذا ممكن ، وسنفحص الآن مثلا قريباً . فنبدأ بهجوم حاد على الحبكة الروائية كما عرفناها ، ثم تتبعها بمحاولة فعالة لاستبدال شىء آخر بالحبكة .

لقد سبق أن ذكرت شيئاً عن الرواية التى أعنيها الآن وهى «مزيفو النقود» لأندريه جيد[1] فهى تحوى الطريقتين بين غلافيها .

---

1 - André Gide . Les Faux Monnayeurs.

كما أن جيد نشر مذكراته التي يحتفظ بها وهو يكتب الرواية ، وليس هناك ما يمنعه في المستقبل من نشر إحساساته وهو يعيد قراءة كل من المذكرات والرواية ، ثم ينشر بحثا أخيراً في المستقبل البعيد تمتزج فيه المذكرات والرواية وإحساساته . وهو ينظر إلى المسألة كلها بجد أكثر مما تستحق لكنها كمجموعة تثير أعظم الاهتمام . وستعرض المجهود الكبير الذي يبذله النقاد لدراستها .

والحبكة في رواية « مزيفي النقود » . هي كل شيء من النوع المنطق والسلبي الذي كنا نتحدث عنه ، وهي حبكة أو أجزاء متناثرة من الحبكات ، والجزء الرئيسي عن أوليفييه وهو شاب ذو شخصية ساحرة ، جذابة ، محبوبة ، فقد السعادة ثم استعادها بعد حل للعقدة يتوصل إليه الكاتب بكل مهارة ، ثم منح السعادة لغيره . وهذا الجزء ينبض بحياة مدهشة ، وأستطيع أن أقول إنه « يعيش » إذا جاز لي استخدام هذه الكلمة الجافة ، فهو إنتاج ناجح بخيوط مألوفة . ولكن هذا الجزء لا يعتبر مركزا للكتاب على الإطلاق ، ولا حتى الأجزاء المنطقية الأخرى ، أو ذاك الذي يخص « جورج » الذي كان أخا لأوليفييه وطالبا ، والذي روج قطعة نقود مزيفة وكان سببا في انتحار طالب زميل . وجيد في مذكراته يشرح لنا مصادر كل هذا ، فقد أخذ فكرة جورج من صبي كان قد قبض عليه وهو يحاول أن يسرق كتابا من مكتبة ، أما عن

عصابة المزيفين فكان قد قبض عليها فى روان ، وانتحار الأطفال حدث فى كليرمونت — فيران . . . إلخ . فلا « أوليفييه » ولا « جورج » ولا « فنسان » الأخ الثالث ، ولا « برنارد » صديقهم مراكز للكتاب . بل نقترب من المركز فى « إدوار » الروائى الذى يرتبط بجيد بنفس الطريقة التى يرتبط بها « كليسولد » وويلز . ولا أستطيع الجزم بشىء على وجه الدقة . فهو مثل جيد ، يكتب مذكرات ، كما يكتب كتابا اسمه « مزيفو النقود » وهو مثل « كليسولد » لا يعترف به . وتطبع مذكرات « إدوار » كاملة . وهى تبدأ قبل الأجزاء التى تكوّن الحبكة ، وتستمر خلالها ، وهى كل ما فى كتاب جيد « فإدوار » ليس بجرد كاتب أسفار ، لأنه عثل أيضا ، بل إنه هو الذى ينقذ أوليفييه وينقذه أوليفييه أيضا ، فلنترك هذين الاثنين فى سعادتهما .

لكن هذا لا يعتبر مركزاً . فأقرب شىء إلى المركز هو مناقشته فن الرواية . كان « إدوار » يتحدث إلى « برنار » سكرتيره وبعض الأصدقاء فيقول إن الحقيقة فى الحياة ليست هى الحقيقة فى الرواية ، وإنه يريد أن يكتب كتابا يشمل الحقيقتين .

وسألت « سوبرونسكا » وما هو موضوعه ؟

ورد إدوار بحدة : ليس لرواياتى أى موضوع ! قد تظنين هذا سخيفاً ! دعينا نقل — إذا كنت تفضلين ذلك — إنه لن يكون

للرواية أى موضوع . إن المدرسة الطبيعية اعتادت القول بأنها « قطعة من الحياة » . ولكن الخطأ الذى ارتكبته هذه المدرسة هو أنها كانت تقطع شرائحها دائما فى نفس الاتجاه ، ودائماً بالطول فى اتجاه الزمن . لماذا لا تقطعها إلى أعلى وأسفل ؟ أو بالعرض ؟ أما عن نفسى فانا لا أريد أن أشرحها على الإطلاق . هل تفهمين ما أعنيه ؟ إنى أريد أن أضع فى روايتى كل شىء فلا أقطع شيئا هنا أو هناك . وقد مر عام وأنا أعمل ولم أترك شيئا إلا وضعته فيها ، فوضعت كل ما أرى ، وكل ما أعرف ، وكل ما يمكن أن أتعلمه فى حياتى وحياة الآخرين » .

فصاحت لورا وقدعجزت عن إخفاء مرحها « يالرجل المسكين ، إنك ستضايق قراءك مضايقة شديدة »

« كلا ، بل إنى للوصول إلى غرضى أخترع شخصية روائى لتكون الشخصية الرئيسية ، وموضوع كتابى سيكون النضال بين الحقيقة وما تمنحه إياه وبين ما يمكن هو أن يفعله بهذا العرض » .

وسألت « سوبرونسكا » وهى تحاول أن تحتفظ بمظهرها الجاد « وهل وضعت خطة الكتاب ؟ »

« كلا طبعاً »

« ولماذا « طبعاً » ؟ »

« إن أى خطة لكتاب كهذا ستكون غير مناسبة ، بل سيفشل

كل الكتاب لو فكرت فى أى تفاصيل مقدماً ، وأنا أنتظر الحقيقة أن تملى على .

« ولكنى كنت أعتقد أنك تريد الهرب من الواقع »

« إن الروائى الذى ابتدعته يريد أن يهرب ولكنى دائما أعيده إلى مكانه . أقول لك الحق ؟ هذا هو موضوعى : النضال بين الحقائق كما يمليها الواقع ، والواقعية المثالية .

فردت « لورا » بيأس « هلا أخبرتنا باسم هذا الكتاب ؟ »

« حسناً ، قله لهم يابرنار »

فقال برنار : « إنه مزيفو النقود » . والآن خبرنا من هم هؤلاء المزيفون » .

« ليست عندى أدنى فكرة »

« وهنا نظر « برنار » و « لورا » كل منهما إلى الآخر ثم إلى « سوبرونسكا » وسمعا صوت شهقة عميقة .

الحقيقة أن الأفكار عن المال ، هبوط العملة ، التضخم ، والتزييف وغير ذلك اجتاحت تدريجياً كتاب « إدوار » ــ بنفس الطريقة التى تجتاح بها النظريات عن الملابس كتاب « سارتور ريزارتوس » [1] لدرجة أنها تقوم بوظائف الشخصيات . ثم سأل بعد فترة سكون « هل سبق أن أمسك أحد هنا بقطعة نقود زائفة ؟ تخيل أن هناك قطعة ذهبية مزيفة من ذات عشرة الفرنكات . إنها تعادل فعلا قيمة

---

1 - Sartor Resartus.

اثنين (سو) . وستظل قيمتها عشرة فرنكات إلى أن ينكشف أمرها . افترض أنى بدأت بفكرة . . . »

وهنا انفجر « برنار » الذى كان فى حالة شديدة من السخط قائلا : « ولكن لم تبدأ بفكرة ؟ ولماذا لا تبدأ بحقيقة ؟ إنك إذا قدمت الحقيقة بطريقة صحيحة فإن الفكرة ستنبع من نفسها . فلو كنت أنا الذى أكتب قصتك « مزيفو النقود » لبدأت بقطعة نقود زائفة ، بالقطعة ذات العشرة فرنكات التى كنت تتحدث عنها، وهاك هى القطعة »

وأخرج برنار وهو يقول هذا من جيبه قطعة من ذات العشرة الفرنكات وألقى بها على المائدة وهو يقول : « انظر ، إن رنينها على ما يرام . لقد حصلت عليها هذا الصباح من البدال . إنها تساوى أكثر من اثنين (سو) لأنها مطلية بالذهب ، ولكنها مصنوعة فعلا من الزجاج . وستصبح شفافة بمرور الوقت ، كلا . . لا تمسحها لأنك ستتلف بذلك قطعتى المزيفة »

وكان « إدوار » قد أخذها وهو يفحصها بانتباه عظيم

« كيف حصل عليها البدال ؟ »

« إنه لا يعرف . لقد أعطانى إياها على سبيل الهزل ، ثم فتح عينى إذ أنه شخص نبيل ، ثم منحنى إياها مقابل خمسة فرنكات . وفكرت أنك يجب أن ترى قطعة نقود مزيفة بما أنك تكتب

رواية « مزيفو النقود » ولذا حصلت عليها لأريها لك . والآن وقد ألقيت عليها نظرة أعطني إياها . يؤسفني أن أرى أن الواقع لا يثير اهتمامك . »

فقال إدوار « أجل ، إنه يثير اهتمامي فعلا ولكنه يحيرني »

ورد برنار « إن هذا يدعو للرثاء »[1]

هذه الفقرة هي مركز الكتاب ، وهي تحوي البحث القديم عن الحقيقة في الحياة والحقيقة في الفن ، وتصوره تصويراً دقيقاً بقطعة النقود الزائفة . والجديد في هـــذا هو محاولة الكاتب في ربط الحقيقتين ، وفكرته في أن الكتاب يجب أن يختلطوا بمادتهم وأن يتمرغوا فيها ، فلا ينبغي أن يخضعوا أنفسهم ، بل يجب أن يتركوها على سجيتها تنساب مع التيار . أما عن الحبكة ، فاقتلها ، حطمها أو ألق بها في ماء يغلي . دع ما يسميه نيشته « التآكل المخيف في الأطراف » فكل ما يعمل له ترتيب سابق زيف ورياء .

وقد اتفق ناقد بارز آخر مع جيد وهو السيدة العجوز في القصة التي تتهمها فيها بنات أختها بأنها غير منطقية .. هذه السيدة لم تستطع لفترة من الزمن أن تفهم ما هو المنطق ، وحينما عرفت حقيقته لم يكن غضبها ليزيد على ازدرائها جيد حين صاحت

(١) هذا نص من كتاب مزيفي النقود ص ٢٣٨ — ٢٤٦ ولا داعي للقول بأن الاقتباس لم ينقل ما في الأصل من طلاوة واتزان .

« المنطق ؟ يالله ؟ ما هذا الهراء ؟ كيف يمكننى أن أعرف ما فى فكرى دون أن أفهم ما أقول ؟ » وقد اعتقدت بنات أختها المثقفات أنها من العصر القديم ولكنها كانت عصرية حقا أكثر مما كن .

ويعتقد أولئك الذين هم على اتصال بفرنسا المعاصرة أن الجيل الحاضر يتبع نصيحة جيد والسيدة العجوز ، وبذا يلقى بنفسه عامدا فى الفوضى ، وأنه يعجب حقا بالروائيين الإنجليز لأنهم قلما ينجحون فى محاولاتهم التى يقومون بها . إن المديح يبعث دائما على السرور ، ولكنه فى هذه الحالة ينطوى على شىء من هجوم غير مباشر . إن هذا يشبه دجاجة وضعت جسما صلبا على شكل قطع مكافئ بدلا من البيضة ، وهذا شىء غريب لا يبعث على الارتياح .

ولا أستطيع التنبؤ بنتيجة وضع قطع مكافئ فربما ماتت الدجاجة . وهذا هو الخطر فى موقف جيد ؛ فهو يضع قطعا مكافئا ، وهو مخطىء فى رغبته فى أن يكتب روايات عن اللاشعور وأن يجادل بهذا الصبر والوضوح عن اللاشعور .

فهو بذلك يقدم فلسفة صوفية فى المرحلة غير المناسبة من العملية . على أن هذا شأنه وحده . وهو كناقد ينشط الأفكار . وستبقى مجموعة الكلمات التى سماها « مزيفو النقود » ممتعة لكل أولئك الذين لا يستطيعون وصف ما يدور بخلدهم حتى يسمعوا

ما يتناولون ، أو لأولئك الذين تعبوا من طغيان الحبكة الروائية أو طغيان الشخصيات .

على أن هناك شيئا فى الأفق ، وجها آخر أو أوجها أخرى لم نفحصها بعد . وقد نشك أن « جيد » يطالب بإدخال اللاشعور فى منطقة الوعى .

ولكن هناك مساحة باقية ضخمة غامضة يدخل فيهااللاشعور مثل الشعر والدين والانفعال ، ونحن لم نضعها فى أماكنها بعد ولكننا يجب — بصفتنا نقاداً — أن نحاول تبويبها وترتيب ألوان قوس قزح ، فقد سبق أن فحصنا ودرسنا منها كل أدق .

فلنحاول طبقا لذلك أن نعدد أجزاء القوس قزح فنبدأ فى إعداد عقولنا لاستقبال موضوع « الإغراق فى الخيال » .

(٦٠)

« الإغراق فى الخيال »

FANTASY

إن أية سلسلة من المحاضرات يجب أن تحتوى على فكرة تجمعها فتجعلها أكثر من مجموعة من الملاحظات . كما يجب أن تكون ذات موضوع تتخلله هذه الفكرة أيضا . وهذا شىء ظاهر إلى الدرجة التى تجعل قولنا تافها ، ولكن من جرب المحاضرات يعرف أن أمامنا صعوبة كبيرة . فالمنهج مثل أية مجموعة من الكلمات ، يولد لنفسه جوا ، وله جهازه الخاص : محاضر وجمهور أو مستمعون للمحاضرة ، إلقاء المحاضرات فى فترات منتظمة ، والإعلان عنها بإعلانات مطبوعة ، ولها جانبها المالى الذى يخفى بطريقة دبلوماسية . وهكذا يحيا البرنامج بطريقته الطفيلية ، حياته الخاصة به ، ويحدث أحيانا أن يتحرك مع الفكرة التى تتخلله فى اتجاه بينما يتسلل الموضوع فى الاتجاه الآخر .

والفكرة التى تتخلل هذه المحاضرات أصبحت واضحة الآن وضوحا تاماً . وهى أن الرواية بها قوتان : كائنات بشرية وحزمة

من الأشياء المختلفة ليست بها كائنات بشرية ، ومن واجب الروائى أن يضع هاتين القوتين فى مكانهما ويوفق بين مطالبهما . هذا واضح تماما ، ولكن هل هذه الفكرة تتخلل الرواية أيضا ؟ ربما كان موضوعنا — ألا وهو الكتب التى قرأناها — قد تسلل من بيننا ونحن نضع النظريات ، كالخيال حين يختفى عن طائر يرتفع عن الأرض . فالطائر لا بأس عليه لأنه مستمر فى ارتفاعه ، وكذا الظل الذى اضمحل فى الطرق والحدائق . لكن التشابه بينهما يقل تدريجيا ، ولا يتلامسان مثلما كانا يفعلان حين كان الطائر يقف بقدميه على الأرض . وقد يكون النقد ، وخاصة المنهج النقدى ، مضللا . ومهما كانت أهدافه سامية وطريقته صحيحة فقد يتسلل موضوعه مبتعدا عنه دون أن يلمحه أحد ، وقد يستيقظ المحاضر والمستمعون مذعورين ليجدوا أنهم مازالوا يعملون بجد وذكاء ، ولكن فى آفاق لا تمت إلى قراءاتهم بأى صلة .

هذا ما كان يقلق بال « جيد » ، أو على الأقل شىء من الأشياء التى كانت تضايقه، فقد كان قلق التفكير، وحينما نحاول ترجمة الحقيقة من محيط إلى آخر ، سواء من الحياة إلى الكتب أو من الكتب إلى المحاضرات، فإن ثمة شيئا يحدث للحقيقة ، فتضل طريقها ببطء ـ لا فجأة ـ حينما نوشك على اكتشافها . والفقرة الطويلة التى اقتبسناها من « مزيفى النقود » قد ترجع الطائر إلى ظله . وليس من الممكن

بعد هذه الفقرة أن نستخدم الجهاز القديم أكثر مما فعلنا : ففي الرواية شيء أكثر من الزمن، ومن الناس، أو المنطق أو مشتقاتها. شيء أعظم حتى من القدر . وبكلمة « أكثر » لا أعني شيئاً يستبعد هذه الأوجه ولا شيئاً يشملها ويحتضنها . فأنا أعني شيئاً يقطعها كحزمة الضوء ويرتبط بها ارتباطاً وثيقاً ، ثم يشرح مشاكلها بأناة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يندفع فوقها أو خلالها كما لو كانت غير موجودة . وسنعطى هذه الحزمة من الضوء اسمين ، الإغراق فى الخيال والتنبؤ [1]

وتحتوى الروايات التى نفحصها الآن كلها على قصة . وشخصيات وحبكة أو أجزاء منها ، ولذا يمكننا أن نطبق عليها الجهاز الذى يلائم فيلدنج أو أرنولدبنيت . ولكنى حين أذكر اسمى شخصيتين لهما (تريسترام شاندى) و (موبى ديك)[2] — من الواضح أننا يجب أن نتوقف لنفكر لحظة . فالمسافة بين الطائر وظله كبيرة جداً . ويجب علينا أن نجد تعريفاً آخر . ويكشف لنا هذا مجرد ذكر اسم تريسترام وموبى فى جملة واحدة . يالهما من اثنين لا يتفقان ، فهما بعيدان عن بعضهما البعض كالقطبين . أجل فهما مثل القطبين يتشابهان فى شيء واحد لاتشترك معهما فيه المناطق الاستوائية وهو المحور . وينتمى الشيء الرئيسى فى ستيرن وملفيل إلى هذا

1 - Fantasy .Prophecy .

2 - Sterne : Tristram Shandy ,Moby Dick.

الوجه فى القصص : محور الخيال والتنبؤ ، وقدلمس جورج مرديث هذا المحور لأنه يغرق فى الخيال إلى حد ما ، وهكذا كانت شارلوت برونتى ، فقد كانت متنبهة فى بعض الأحيان . ولكن المحور لم يكن رئيسيا فى أحد هذين الاثنين . فإذا حرمتهما منه ، ظل الكتاب كما هو ليشبه (هارى رتشموند) أو (شيرلى) . أما إذا حرمت منه ستيرن أو ملفيل أو بيكوك أو ماكس بيربوم أو فرجينا وولف أو والتردى لاميرأو وليام بيكفورد أو جيمس جويس أو د .ه.لورنس أو سويفت فلن يبقى فى كتبهم شىء على الاطلاق(١)

وأسهل الطرق التى نقترب بواسطتها من أى وجه من أوجه القصص هى معرفة نوع المجهود الذى يتطلبه هذا الوجه من القارىء. فالحكايه تتطلب حب الاستطلاع ، والشخصيات تحتاج إلى مشاعر إنسانية وشعور بالقيم ، والحبكة تتطلب ذكاء وذاكرة . ماذا يتطلب الإغراق فى الخيال منا ؟ إنه يتطلب منا شيئا إضافيا .

فهو يجبرنا على تكيف إضافى يختلف عن التكيف الذى يتطلبه العمل الفنى . ويقول سائر الروائيين :

(1) Peacock, Max Beerbohm, Virginia Woolf, Walter de la Mare, William Beckford, James Joyce, D.H.Laurence, Swift.

« هاهو ذا شيء قد يحدث في حياتكم ، أما الخيالي فيقول : « هذا شيء لا يمكن أن يحدث » وأنا يجب أن أسألكم أولا أن تقبلوا كتابي ككل ، وثانياً أن تقبلوا أشياء معينة في كتابي ، وكثير من القراء يستطيعون أن يجيبوه إلى طلبه الأول ، ولكنهم يرفضون الثاني ، وهم يقولون في ذلك : إن الواحد منا يعرف أن الكتاب ليس حقيقياً ، لكنه يتوقع أن يكون طبيعياً ، أما هذا الملاك أو القزم أو الشبح أو التأخير السخيف في ميلاد الطفل — كلا — إن كل هذا يزيد عن الحد ، وهم إما يسحبون الرخصة الأصلية ويكفون عن القراءة أو أنهم يستمرون فيها ببرود تام وهم يرقبون ثبات الكاتب دون أن يدركوا ما قد تعنيه بالنسبة له .

وبما لا شك فيه أن الطريقة السابقة ليست صحيحة من وجهة نظر النقد . فنحن نعرف أن العمل الفني وحدة قائمة بذاتها .. إلخ .. ، لها قوانينها التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية ، وكل ما يلائمها صحيح ، إذن لماذا يسأل أي سؤال عن الملاك . . إلخ » ، اللهم إلا إذا كان السؤال : هل هو مناسب للكتاب أم لا ؟ ولم يوضع الملاك على أساس يختلف عن الأساس الذي يوضع به سمسار الأسهم ؟ ما دمنا في مملكة الخيال فأي اختلاف إذن يوجد بين الشبح والرهن ؟ إني أشهد بصحة هذا الجدال ولكن قلبي يرفض الموافقة . فاللهجة المتغلبة في الروايات لهجة حرفية لدرجة أنه حينما يقدم فيها عنصر

الخيال فإنه يحدث تأثيراً خاصاً ، فبينما يبعث السرور فى البعض الآخر فهو يتطلب تكيفاً إضافياً نظراً لغرابة الموضوع أو الطريقة التى يستخدمها — مثل الحفلات التى تقام فى المعارض حين تدفع ٦ بنسات إلى جانب الرسم الأصلى للدخول . ويدفع بعض القراء بسرور لأنهم إنما دخلوا العرض ليروا الحفل وأنا أخاطب أولئك الآن .

أما البعض الآخر فيرفض بشدة ، وهؤلاء يستحقون تحياتنا الخالصة لأن كراهية العنصر الخيالى فى الأدب ليس معناها كراهية الأدب . كما أن هذا لا يعنى جدب الخيال ، إنما يعنى عدم استجابة الخيال إلى المجهود الذى يطلب منه ، فمستر أسكويث (إذا صحت الشائعات) لم يستطع مجـــابهة ما تطلبته منه قراءة رواية « من سيدة إلى ثعلب »[1] .

وقد قال إنه ما كان ليعارض لو أن الثعلب عاد سيدة مرة أخرى ، ولكنه بالوضع الحالى يشعر بالقلق وعدم الرضا . وليس هذا الشعـــور مخزيا لسياسى مشهور أو لكاتب ساحر . بل إن هذا لا يعنى أكثر من أن مستر أسكويث لم يستطع أن يدفع البنسات الستة — رغم حبه الصادق للأدب — وأنه كان يرغب فى دفعها ثم استردادها مرة أخرى فى النهاية .

فالخيال إذن يطلب منا شيئا إضافيا .

1 — Lady into Fox.

فلنفرق الآن بين الإغراق فى الخيال والتنبؤ وهما يتشابهان فى أن لهما آلهتهما التى يعبدانها، ولكن هذه الآلهة تختلف. وكلاهما يحتوى على مايشبه أساطير الأقدمين التى تجعلهما مختلفين عن الأوجه الأخرى لموضوعنا. والضراعة مرة أخرى ممكنة. دعنا الآن إذن بالنيابة عن الخيال، نتضرع إلى جميع الكائنات التى تسكن قريبة من سطح الأرض، والمياه الضحلة، والتلال الصغيرة، والآلهة والجنيات، وإلى هفوات الذاكرة، وجميع المصادفات الكلامية آلهة الغاب والتورية وكل ما هو من العصور الوسطى فى هـذا الجانب من القبور. لكننا لن نتفوه بضراعة حين نأتى إلى التنبؤ. وسنلجأ إلى كل ما يسمو عن إمكانياتنا، حتى لو كانت العاطفة البشرية هى التى تسمو عليها؛ سنلجأ إلى آلهة الهند، واليونان واسكندناوه ويهوذا، إلى كل ما هو خالد من العصور الوسطى، نفرق بين هذين النوعين من الروايات. وإلى الشيطان لوسيفر ابن الصباح. فبأساطيرهم القديمة سوف

سيزورنا اليوم إذن عدد من الآلهة الصغيرة، وكنت أريد أن أسميهم جنيات لو لم ترتبط هذه الكلمة بالبلاهة (فهل تعتقد فى وجود الجنيات؟ كلا، أولا حتى فى ى ظروف) وستشد وتمط مادة الحياة اليومية فى الاتجاهات المختلفة، وستعترض الأرض لوخزات صغيرة دافعها الشر أو التفكير، وستسقط الأضواء الكشافة على

أشياء ليس لها الحق فى توقعها أو الترحيب بها ، وحتى التراجيديا نفسها – التى لن تستبعد من هذا – سوف تلعب الصدفة فيها دورا لدرجة تجعلها تبدو وكأن كلمة واحدة ستضعفها. وتصل قوة الخيال الى كل ركن من أركان الكون ، ولكنها لا تصل إلى القوى التى تسيطر عليه ، فهى لا تمس النجوم التى هى المخ بالنسبة للسماء أو المجموعة الكبيرة من القوانين الثابتة . والروايات من هذا النوع لها جوها الارتجالى وهذا هو السر فى قوتها وسحرها .

وقد تحوى تخطيطا فعليا للشخصيات كما تحتوى على نقد قاس للسلوك والمدنية . وتشبيهنا للحزمة الضوئية يجب أن يبقى ، وإذا كان لابد وأن نتضرع لإله ، فدعنا نتضرع قليلا إلى هيرميس (١) — حامـــل الرسائل واللص وقائد الأرواح إلى آخرة ليست بالمخيفة كثيرا .

وستتوقعون منى الآن أن أقول إن الكتاب الخيالى يملى علينا أن نقبل ما فوق الطبيعة . وسأقول هذا رغم أننى لأن كل حديث عن موضوع هذه القصص يؤدى بها إلى مخالب أجهزة النقد التى يهمنا إنقاذها منها . وينطبق على هذه الكتب أكثر من غيرها القول

---

(١) فى الأساطير اليونانية القديمة ابن زيوس ملك الآلهة وكان يحمل الرسائل بين الآلهة . وهو فى نفس الوقت . حامل العلم والفصاحة (المترجم)

بأننا لا نستطيع أن نعرف ما فيها إلا بقراءتها ، كما أنها تلجأ إلى أشخاصنا خاصة للتأثير فينا — فهى حفل فى المعرض .ولذا أفضل ألا أقطع برأى فى هذا بقدر الإمكان فأقول إنها تطلب منا أن نقبل وجود ما فوق الطبيعة أو عدم وجوده.

وأوضح هذه النقطة بالإشارة إلى أعظم هذه الروايات وهى « تريسترام شاندى » . فعنصر ما فوق الطبيعة غير موجود فى منزل « شاندى » ورغم ذلك فهناك ألف حادث يشير إلى أنه ليس بعيداً عنه . ولن يكون غريبا حقا لو أن الأثاث فى حجرة نوم مستر شاندى التى لجأ إليها يائسا بعد أن سمع التفصيلات المحذوفة عن مولد ابنه قد دبت فيها الحياة مثل تصفيف شعر بيلندا فى « سرقة خصلة الشعر » (١)

ولن يكون غريبا لو أن الكوبرى الصغير الذى يخص « العم توبى » قادنا إلى ليليبت. وتمتاز الملحمة كلها بركود ساحر — فكلما ازداد عمل الشخصيات قل إنجاز العمل ، وكلما قلت الأشياء التى يتحدثون عنها ، زاد كلامهم ، وكلما زاد تفكيرهم زادت رقتهم ، وتميل الحقائق إلى كشف الماضى والغور فيه بدلا من الوصول إلى المستقبل كما يحدث فى الكتب الناجحة ، والعناد الذى تمتاز به

1 - Pope : The Rape of the Lock

الأشياء الجامدة مثل حقيبة دكتور « سلوب » تثير شكوكنا . فمن الواضح أن هناك إلها يختبيء فى « تريسترام شاندى » اسمه الفوضى، والقراء لا يمكنهم أن يقبلوه ، والفوضى متجسدة تقريبا ، ولكن الكشف عن ملامحها البغيضة لم يكن من أغراض ستيرن .

هذا هو الإله الذى يكمن وراء هذه القطعة الفنية : جيش من الفوضى يصعب الحديث عنه ، والكون كله مثل كستناء ساخنة ولا عجب أن دكتور جونسون وهو كاتب فوضوى وعظيم آخر — يكتب فى سنة ١٧٧٦ « لن يعيش شيء غير مألوف طويلا ، ولذا لم تدم « تريسترام شاندى » . ودكتور جونسون لم يكن ناجحا دائما فى أحكامه الأدبية ، ولكن نظريته فى صحة هـــذا الحكم تكاد لا تصدق .

هذا إذن يجب أن يستخدم فى تعريفنا للإغراق فى الخيال . فهو قد يشير إلى مافوق الطبيعة ولكنه لا ينص عليه صراحة . لكنه كثيرا مايعبر عنه . ولو كان هذا التقسيم مفيدا ، لكتبنا قائمة بالطرق التى استخدمها الكتاب الخياليون مثل تقديم إله أو شبح أو ملاك أو وحش أو قزم أو ساحرة إلى الحياة العادية ،أو تقديم الإنسان العادى إلى أرض محايدة أو المستقبل أو الماضى أو باطن الأرض أو البعد الرابع أو الغور إلى أقسام الشخصية ، أو فى النهاية

طريقة التقليد الساخر أو الاقتباس. ويجب ألا تبلى هذه الطرق لأنها ستظل تطرأ على بال كتاب ذوى مزاج معين، وتستخدم استخداما جديدا . ويهمنا أن نعرف أن عددها محدود جدا وهذا يوحى بأن الحزمة الضوئية لا يمكن أن تستخدم إلا فى طرق معينة .

وسأصطفى — كمثل على ما أقول — كتاباً حديثاً عن ساحرة « سحر فليكر »[1] للكاتب نورمان ماتسون . لقد بدا لى كتابا جيدا فأوصيت بقراءته صديقا أحترم حكمه، وكان رأيه أنه كتاب ردىء، وهذا شىء متعب بالنسبة إلى الكتب الجديدة ، فهى لا تعطينا شعورا بالاطمئنان أبداً ، ذلك الشعور الذى ينتابنا ونحن نقرأ الكتب الأدبية القديمة . وسحر فليكر ، لا يكاد يحتوى على أى شىء جديد — فهكذا الروايات الخيالية — ماعدا القصة القديمة قدم الدهر عن الخاتم الذى تتفاءل به وتنتظر منه الخير فيجلب لك البؤس أو لا يجلب لك شيئا على الإطلاق .

وفليكر وهو فتى أمريكى يتعلم الرسم فى باريس — يأخذ الخاتم من فتاة فى قهوة تخبره بأنها ساحرة . وما عليه إلا أن يتأكد عما يريد فيحصل عليه . ولكى تثبت له قصتها ، ترتفع سيارة أوتوبيس تدريجيا فى الشارع وتنقلب فى الهواء . أما المسافرون فلا يقفون بل يحاولون أن يظهروا وكأنه لم يحدث شىء . ولا يستطيع السائق

1 - Norman Matson : Flecker's Magic.

الذى يقف على الرصيف فى هذه اللحظة أن يخفى دهشته ، وحين تعود سيارته سالمة إلى الأرض مرة أخرى يرى أنه من الأصوب أن يعود إلى مقعده وأن يقود السيارة كالمعتاد . وسيارات الأوتوبيس لا تدور ببطء فى الفضاء . ويقبل فليكر الخاتم . وشخصية فليكر فريدة رغم قلة خطوطها . هذه الدقة تجعل الكتاب يسيطر على انتباهنا . ويزداد التوتر ، بينما القصة مستمرة فى سلسلة من الصدمات الخفيفة . وهى طريقة سقراط . ويبدأ الفتى بالتفكير فى شىء واضح مثل سيارة رولزرويس ، ولكن أين يضع هذا الشىء الكبير ؟ ثم يفكر فى امرأة جميلة . وماذا عن تحقيق شخصيتها ؟ أو نقود لها ؟ فهو يكاد يكون شحاذا . قل إذن مليون دولار . ويجهز نفسه ليدير الخاتم نحو هذه الأمنية حين يتذكر أنه من الأحسن أن يطلب مليونين أو عشرة ،ويدوى المال فيحيله إلى مجنون ، ثم يحدث نفس الشىء حين يفكر فى حياة طويلة ، ويتمنى أن يموت فى سن الأربعين كلا ، بل الخمسين ، أو المائة ، إنه لشىء مخيف ، مخيف . ثم يأتى إليه الحل . لقد أراد دائما أن يكون رساما عظيما . إذن فليكنه فى الحال . ولكن أى نوع من العظمة يختار ؟ جيوتو ؟ سيزان ؟ كلا بالتأكيد : إنه يريد عظمته هو ، ولكنه لا يعرف نوعها ، ولذا يستحيل تحقيق هذه الأمنية أيضا .

وتشرع عجوز مرعبة فى إخافته ليل نهار وتذكره بالفتاة التى

منحتة الخاتم . فهى تعرف أفكاره وتأتى إليه بتردد قائلة : اطلب السعادة يا ولدى العزيز . ونعرف فى الوقت المناسب أنها الساحرة الحقيقية ــ وما الفتاة إلا إحدى معارفها من البشر استخدمتها للاتصال بفليكر . وهى آخر الساحرات . وتشعر بوحدة قاتلة . وقد انتحر من بقى منهن فى القرن الثامن عشر لأنهن لم يستطعن العيش فى عالم نيوتن حيث « ٢ + ٢ = ٤ » ، وحتى عالم أينشتين ليست به اللامركزية الكافيه لكى تعيدهن إلى الحياة . وقد تعلقت الساحرة دائما بأمل تحطيم هذا العالم ، وهى تريد من الفتى أن يطلب السعادة لأن هذه الأمنية لم تطلب فى تاريخ الخاتم كله .

«ربما كان فليكر هو أول رجل من العصر الحديث يجد نفسه فى هذا الموقف ! أما سكان العالم القديم فقد كان لديهم القليل وكانوا يعرفون بالتأكيد ما يريدون . كما كانوا يعرفون الله القوى ، وكانوا يطلقون لحاهم ، ويجلسون فى مقاعدة مريحة على بعد ميل من الحقول ، وكانت الحياة رغم طولها تبدو قصيرة لأن الأيام كانت خالية من الأفكار والهموم .

« وكان الناس فى تلك العصور القديمة المذكورة يحلمون بحصن جميل على تل عال يعيشون فيه حتى الموت . لكن التل لم يكن عاليا بدرجة يسمح للإنسان بأن يرنو ببصره من النافذة إلى ثلاثين قرناً

حصن — كما يمكن أن يفعل الإنسان من منزل ذى طابق واحد .
ولم يكن يوجد فى الحصن مجلدات ضخمة مليئة بالكلمات وصور الأشياء التى يستخرجها الإنسان بحب استطلاعه الذى لا ينقطع من الرمال والتربة فى كل أركان العالم . وكان هناك شبه اعتقاد عاطفى فى التنين ، ولم يكن أحد يعرف أنه يحكى أن التنين كان يعيش على الأرض فى زمن ما ، وكان جد ذلك الرجل وجدته تنينات ، ولم تكن هناك سينما تهتز كالأفكار على جدار أبيض ، ولا حاكى (فونوغراف) ولا آلات تصل عن طريقها إلى شعور بالسرعة ، ولا أشكال هندسية للبعد الرابع ولا مقارنات فى الحياة كالمقارنة بين الحياة فى ووترفيل بمينوسوتا مثلا ، وباريس فرنسا . وكان الضوء فى الحصن خافتا مهتزاً ، والطرقات بين الردهات مظلمة والحجرات تسبح فى ظلال قاتمة . وكان العالم الخارجى الصغير ممتلئا بالظلال ، وكان يهتز ضوء معتم فوق عقل الإنسان الذى كان يسكن الحصن . وتحت هذا الضوء كانت هناك ظلال وخوف وجهل ورغبة فى الجهل . وفوق كل ذلك لم يكن يوجد فى الحصن فوق التل ذلك الشعور الذى يذهب بالأنفاس — بأن الإلهام وشيك الهبوط ، وأن الإنسان بضربة واحدة سيضاعف قوته ويغير العالم مرة أخرى — إذا لم يكن اليوم فغداً .

« كانت قصص السحر القديمة عبارة عن الأفكار البدائية لعالم

بعيد صغير فقير — أو هذا على الأقل ما فكر فيه فليكر وهو ساخط. ولم يجد في القصص أي إرشاد . وكان هناك اختلاف كبير بين عالمه وعالمهم .

« وتساءل عما إذا كان قد تسرع في طرد الرغبة إلى السعادة ؟ وبدا له أنه لن يصل إلى نتيجة بتفكيره فيها . ولم يكن عظيم الحكمة فلم يطلب أحد في القصص القديم السعادة أبداً. وتساءل عن السبب؟

« إن عليه أن يخاطر ليرى فقط ماذا يحدث . وجعلته الفكرة يرتعد . وقفز من سريره وهو يذرع الغرفة ذات الأرض الحمراء وهو يفرك يديه .

« وهمس وهو يسمع الكلمات لنفسه وقد حرص ألا يلبس الخاتم « أريد أن أكون سعيداً . . سعيداً إلى الأبد » — وقرعت الكلمة الأولى قرعا موسيقيا كحبات من الحجارة الصلدة الصغيرة ناقوس خياله ، ثم تلتها شهقة . إلى الأبد — وغاصت نفسه تحت صدمة لينة ثقيلة . وأحدثت الكلمة العالقة بأفكاره موسيقى نافرة وهي تختفي . « سعيد إلى الأبد — كلا . . »

ويمزج نورمان ماتسون ، الكاتب الخيالي الحق — مملكتي السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذي خلقه . ولن أبوح بنهاية القصة . فربما تكونون قد خمنتم عناصرها الرئيسية ، ولكن هناك مفاجآت دائما في تفكير

العقل النشيط ، وسيدور الأدب الجيد إلى الأبد حول فكرة الأمنية هذه .

ولنتحول الآن عن هذا المثل البسيط لما فوق الطبيعة إلى مثل أكثر تعقيداً . إلى كتاب ممتاز رائع ذى روح خفيفة ألا وهو رواية «زوليكا دوبسون»[1] لماكس بيربوم ، كلكم تعرفون مس دوبسون ، ومعرفتكم بها ليست شخصية وإلا ما كنتم موجودين هنا الآن . إنها تلك الآنسة التى أغرق كل طلبة أكسفورد أنفسهم فى الأسبوع الثامن بسبب حبهم لها ، عدا واحد ألقى بنفسه من النافذة .

هذا موضوع ممتاز لقصة خيالية ، ولكن كل شىء يعتمد على طريقة معالجة الموضوع . وهو يعالج بمزيج من الواقعية ، وسرعة البديهة ، والسحر ، والأساطير القديمة . وقد استعار ماكس أو خلق عدداً من الآلات الخارقة للطبيعة - وكان من العبث أن يعهد إلى زوليكا بواحدة منها وإلا أصبح العنصر الخيالى ثقيلا أو خفيفاً . لكننا ننتقل إلى الأباطرة الذين يغطيهم العرق إلى اللآلىء السوداء والوردية ، ثم إلى البوم الناعق ، وتدخل إلهة الشعر كليو ، إلى أشباح شوبان وجورج صاند ، ونيلى أومرا ، وكلما اختفى واحد ظهر آخر لكى يمسك هذا البساط الفاخر من أبسطة الرحمة .

---

(1) Max Beerbohm : Zuleika Dobson.

« واخترقوا الميدان ، ثم مروا عبر هاى ستريت إلى جروف ستريت . ونظر الدوق إلى برج موتون . غريب أنه لازال قائماهنا الليلة بكل جماله الهادىء المتين ، وهو لازال يرنو فوق الأسطح والمداخن إلى حصن ماجدلين ،عروسه الحقة،وسيظل لقرون طويلة فى المستقبل يقف هكذا ويرنو هكذا . وجفل . إن جدران أكسفورد لها طريقتها فى أنها تجعلنا نبدو صغاراً ، ولم يكن الدوق راغبا فى أن ينظر إلى مصيره على أنه شىء تافه .

« أجل ، فكل ما هو معدنى يسخر منا . فالخضرة التى تنفض أوراقها كل عام أكثر رأفة . وكانت أزهار الليلق والشجيرات الصغيرة التى تزين الطريق المسور المؤدى إلى مراعى كرايست تشيرش تتمايل وتومىء للدوق وهو يمر . وكانت تهمس « وداعاً ، يا صاحب السعادة ، نحن ممتلئون أسى حقاً . لم نكن نجرؤ أبداً على التفكير بأنك ستسبقنا فى المنية. إننا نعتقد أن وفاتك مأساة كبرى . وداعا . ربما تقابلنا فى عالم آخر ـ هذا إذا كان لأعضاء المملكة الحيوانية أرواح خالدة مثلنا » .

« ولم يكن الدوق بليغاً فى التحدث بلغتهم ، ومع هذا فقد وصل إليه وهو يمر بين هذه الزهور الرقيقة الثرثارة عبير تحياتهم .
وابتسم تعبيراً عن امتنان غامض مهذب ، مرة ذات اليمين ومرة إلى اليسار ، خالقاً بذلك جواجميلا »

أليس بهذه الفقرة وأمثالها جمال غير موجود فى الأدب الجاد؟ ،
فمع أنها هزلية إلا أنها ساحرة ، وعميقة رغم أنها مزركشة . وتتطاير
الانتقادات عن الطبيعة البشرية لا كالسهام ولكن على أجنحة الجنيات .
وقرب النهاية ـ تلك النهاية المخيفة التى كثيراً ما تكون قاتلة للرواية ،
يضعف الكتاب تقريباً ، ولا يبدو انتحار كل الطلبة فى أكسفورد
أمراً ساراً كما ينبغى أن يظهر حين ننظر إليه عن كثب ، كما أن
كشف أمر فوكس شيء بذيء . ولكن هذا لا يمنعنا من القول إن
هذا عمل عظيم ـ وهو أعظم عمل مترابط توصل إليه الخيال فى
عصرنا ، كما أن المنظر الأخير فى حجرة نوم زوليكا التى توحى
بكوارث أخرى لا تشوبه شائبة .

« وتلاحقت أنفاسها وتسارعت ضربات قلبها وهى تحملق فى
سيدة المرآة دون أن تراها ، ثم أدارت عجلتها وانزلقت سريعاً نحو
المنضدة الصغيرة وكان عليها كتاباها واختطفت برادشو .

« ونحن دائماً نتدخل بين برادشو وأى شخص يستشير أمامنا .
وسألت « فيليساند » : « هل تسمح المدموازيل بأن أجد لها ما تبحث عنه؟
« فردت زوليكا قائلة : « اسكتى » . ونحن دائماً نصد ، فى أول
الأمر ، أى شخص يتدخل بيننا وبين برادشو .

« ونقبل دائماً فى النهاية التدخل . وقالت زوليكا وهى تناولها
الكتاب « انظرى إذا كان من الممكن أن نذهب مباشرة من هنا
إلى كمبردج . فإذا لم يكن هذا ممكنا ، فابحثى كيف يستطيع الإنسان
أن يصل إلى هناك » .

ونحن لا نثق أبداً فى الشخص الذى يتدخل ، كما أن المتطفل نفسه - إذا أنت دققت البحث - لن يكون متحمسا - وجلست زوليكا ترقب بحث خادمها الضعيف المحموم بشك وسخط .

« ثم قالت فجأة : « فنى ، عندى فكرة أحسن كثيراً » اذهبى مبكرة إلى المحطة وقابلى الناظر وأمرى لى بقطار خاص يقوم الساعة العاشرة مثلا .

« ثم قامت وهى تمدد ذراعيها فوق رأسها . وانفرجت شفتاها وهى تتثاءب ، ثم تقابلتا فى ابتسامة . ودفعت شعرها بكلتا يديها عن كتفيها ، ثم لفته فى عقدة سائبة . وبخفة دلفت إلى فراشها ... »

وهكذا كان يجب أن تأتى زوليكا إلى هذا المكان . ولكن يبدوا أنها لم تصل أبدا . ويمكننا أن نفترض أن قطارها الخاص لم يبدأ رحلته بسبب تدخل الإلهة إذ أن الاحتمال الأكثر هو أنه مازال على خط جانبى فى بلتشلى .

ومن الطرق التى ذكرتها فى قائمتى (التقليد الساخر) و « الاقتباس » و الحص الآن هاتين الطريقتين بمزيد من التفصيل . فالكاتب المغرق فى الخيال يقتبس هنا من القصص القديمة مؤلفا يستخدمه كإطار أو ينبوع يأخذ منه ما يناسب أغراضه . ويوجد مثال بدائى لهذا فى (جوزيف أندروز)[1] فقد استخدم فليدنج (باميلا) كقصة فكاهية قديمة .

I - Joseph Andrews

وقد اعتقد أن إيجاد أخ لباميلا شيء فكاهي ، فاختاره خادما طاهر العقل يرفض غرام (ليدي بوبي) كما رفضت «باميلا» مستر ب، ثم جعل ليدي بوبي عمة لمستر ب . وهكذا استطاع أن يسخر من ريتشاردسون وأن يعبر بطريقة عرضية عن آرائه في الحياة .
وكانت آراء رتشاردسون في الحياة من النوع الذي لا يقنع إلا بخلق شخصيات متماسكة نامية ، وبنمو شخصية « القس آدمز » « ومسز سليبتلوب» يتوقف الإغراق في الخيال، فيصير عمله مستقلا، و«جوزيف أندروز» (ولها أهمية تاريخية أيضا) تثير اهتمامنا كمثال للبداية الخادعة . ويبدأ كاتبها بتمثيل دور الأبله في عالم رتشاردسون ثم ينتهي كشخص جاد في عالم من صنعه - عالم توم جونز وأميليا .

والتقليد الساخر والاقتباس لها مزايا ضخمة لروائيين معينين، خاصة لأولئك الذين يملكون المعرفة الغزيرة والعبقرية الأدبية المتوفرة ، أولئك الذين لا ينظرون إلى العالم على أنه يتكون من أفراد من الرجال والنساء ، أو بمعنى آخر أولئك الذين لا يجذبهم بسهولة خلق الشخصيات . فكيف يبدأ أمثال هؤلاء الرجال الكتابة ؟ قد يلهمهم كتاب موجود أو تقليد أدبي - فقد يجدون في حواشيه نموذجا يستخدمونه كبداية أو يستمدون من دعائمه قوة . ورواية لويس ديكنسون الخيالية «المزمار السحري» [1] تبدو كأنها خلقت بهذه

1 — Lewis Dickinson : The Magic Flute.

الطريقة ، فقد استمدت عالمها من قصة موزارت القديمة . ويقف تامينو وسارتسرو ، وملكة الليل فى مملكتهم المسحورة مستعدين لأفكار الكاتب ، و بجرد أن يصب أفكاره ، تدب فيهم الحياة ويولد عمل جديد رائع . نفس الكلام صحيح عن رواية خيالية أخرى يمكن وصفها بأى شيء إلا الروعة ألا وهى « يوليسيس » لجيمس جويس [1] هذا الإنتاج المشهور — الذى قد يكون أعظم تجربة أدبية أجريت فى عصرنا — ما كان ليتم لولا أن جويس اتخذ عالم « الأوديسا » مرشداً له وهدفا .

وأنا الآن المس وجها واحدا لرواية « يوليسيس » : فهى أكثر من إغراق فى الخيال — فهى محاولة عنيدة لتغطية الكون بالطين ، وأنزعة فيكتورية مقلوبة ، هى محاولة لإنجاح الغضب والقذارة حيث فشلت الطيبة والنور ، هى تبسيط لشخصية الإنسان يقوم به الكاتب لصالح الجحيم ، وكل تبسيط جذاب ، وكلها تقودنا بعيدا عن الحقيقة (القريبة من الفوضى « فى » تريسترام شاندى ») ويجب ألا تخدعنا « يوليسيس » بأنها تحتوى على دروس أخلاقية — وإلا اضطررنا أيضاً إلى الكلام عن مسز همفرى وارد . وكل ما يهمنا من أمرها هو أن جويس — عن طريق القصص القديم — استطاع أن يخلق هذه المرحلة الغريبة وتلك الشخصيات التى كان يحتاج إليها .

وحوادث الاربعمائة ألف كلمة هذه تشغل يوما واحداً ،

(1) James Joyce : Ulysses

والمنظر هو دبلن ، والفكرة عن رحلة ، رحلة الرجل الحديث من الصباح حتى منتصف الليل ، من السرير إلى الأعمال القبيحة التافهة إلى جنازة ، ثم مكتب الجرائد والمكتبة والخمارة والمراحيض والرقاد فى المستشفى والتسكع على الشاطىء وبيت للدعارة ، قهوة صغيرة ومنها إلى السرير مرة أخرى . وهى مترابطة لأنها تعتمد على رحلة بطل فى بحار الإغريق ، كما يتدلى الخفاش من سقف البناء .

ويوليسيس نفسه هو مستر « ليوبولد بلوم » — رجل اعتنق اليهودية ، شره ، شهوانى ، خجول ، غير معتز بكرامته ، مهوش التفكير ، سطحى ، رحيم ، ويبدو فى أسوأ حالاته حين يحاول أن يكون طموحا وهو يحاول أن يكتشف الحياة عن طريق الجسد . وبنيلوب هى مسز « ماريون بلوم » وهى سبرانو عفى عليها الدهر ، لا تصد أحدا من عشاقها . أما الشخصية الثالثة فهى « ستيفان ديدالوس » الشاب ، وهو الذى يتعرف عليه بلوم كابنه الروحانى كما يتعرف يوليسيس على تليماكوس ابنه الحقيق ويحاول ستيفان أن يكتشف الحقيقة عن طريق العقل . وقد قابلناه قبل الآن فى « صورة الفنان شابا » [1] وهو الآن جزء من ملحمة

---

1 - James Joyce : The Portrait of the Artist as a young ma

القاذورات والخداع هذه . ويتقابل هو وبلوم فى منتصف الطريق فى مدينة الليل (وهى تشبه قصر سيركى فى هوميروس شبها جزئيا ، كما تشبه أيضا هبوطه إلى الجحيم) ، وفى طرقاتها القذرة التى تتصل بعالم الأرواح ، يبدآن صداقتهما البسيطة ولكنها صداقة حقة . هذه هى العقدة فى الكتاب ، وهنا — كما فى كل الكتاب — تزدحم القصص القديمة الصغيرة وتزدهر براعمها ، مثل ديدان بين قشور ثعبان سام . وتمتلىء السماء والأرض بحياة جهنمية ، وتذوب الشخصيات وينقلب الأفراد من جنس إلى آخر ، إلى أن يشترك الكون كله حتى مستر بلوم المحب للهو ، فى تهريج خال من كل مرح .

وهل نجحت الرواية ؟ كلا ، لم تنجح تماماً ، فلا يمكن أن ينجح الاحتجاج فى الأدب سواء فى جوفنال أو سويفت أو جويس ، فالكلمات بطبيعتها لا تلائم بساطته . فمنظر مدينة الليل لا ينجح إلا فى إقحام خيالات جديدة فهى جمع مخيف للذكريات . هذه الطريقة تبعث فى نفوسنا بعض الرضى ، لكن التجارب المشابهة تستمر بطول الكتاب ، والغرض منها هدم كل شىء وخاصة المدنية والفن ، وذلك بقلبهما من الداخل إلى الخارج ومن أعلى إلى أسفل . وقد يظن بعض المتحمسين أن « يوليسيس » يجب ألا تذكر هنا ولكن فى الفصول القادمة تحت عنوان « التنبؤ » . وأنا أفهم هذا النقد

« على أنى أفضل أن أذكر هنا مع « تريسترام شاندى » و« سحر فليكر » و « زوليكا دوبسون » و« المزمار السحرى» لأن ثورة جويس، مثلها مثل سعادة الكتاب الآخرين أو هدوئهم، تبدو خيالية فى أصلها وتنقصها النغمة التى سوف نسمعها بعد لحظات .

لذا يجب أن نستمر فى الحديث عن فكرة القصص الخرافية القديمة بطريقة أكثر إلماما ،

(التنبؤ)

Prophecy

لا نعــــنى هنا التنبؤ بمعناه الضيق ألا وهو التكهن بحوادث المستقبل ، كما أنه لا يهمنا كثيراً كطريق يوصلنا إلى الفضيلة . فما يثير اهتمامنا اليوم — وما يجب أن نتجاوب معه ، لأن كلمة «اهتمام» هى الكلمة المناسبة الآن — هو رنة فى صوت الروائى ، رنة ربما يكون مزمار الخيال أو بوق قد أعدّنا لها . فالكون — أو أى شىء يتعلق بالكون — هو موضوع الروائى . لكنه ليس من الضرورى أن «يقول» شيئاً عن الكون ، فهو يشرع فى الغناء ، وغرابة الغناء المنبعث فى ردهات القصص تحدث فى نفوسنا صدمة . وقد نتساءل كيف ترتبط الأغنية بمقومات العقل والمنطق ؟ وسنجيب أن « الارتباط لن يكون تاما » ، فالمغنى لن يجد دائماً متسعاً لنشاطه ، وستتحطم الكراسى والنضد ، وسيحدث أن تتخلل الرواية التى مرت بمــــؤثرات شعرية نغمة مكسورة ، فتبدو كحجرة استقبال عقب زلزال أو حفلة الأطفال ، وسيفهم قراء د . ه . لورنس ما أعنيه .

فالتنبؤ — كما نقصده — عبارة عن نغمة للصوت . وقد تشير

إشارة غير مباشرة إلى العقائد التي جاءت إلى البشرية — مثل المسيحية والبوذية، والازدواجية، والشيطانية، أو بمجرد بلوغ الحب الإنساني أو الكراهية مرتبة القوة لدرجة تضيق بهما إمكانياتهما العادية. ولن نهتم بطريقة مباشرة بوجهة نظر معينة نفضلها على غيرها فيما يتعلق بالكون.

وسنقترب أكثر من أي وقت آخر في هذه المحاضرة — التي توحي بأنها ستكون محاضرة غامضة زائفة في عظمتها — من دقائق الأسلوب، من جملة الروائي وما تشير إليه، وما تحتويه من معنى بين طياتها. سوف نهتم بحالة الروائي العقلية وبالكلمات التي يستخدمها فعلا، وسنتجاهل مشا كل التفكير السليم بقدر ما نستطيع. وأقول بقدر ما نستطيع لأن الروايات كلها تحتوى على مقاعد ونضد، وهذه الأشياء هي أول ما يبحث عنه قراء القصص. ويجب أن نعرف وجهة نظره قبل أن نحكم عليه بالتصنع أو تشتت الأفكار، فهو لا ينظر البتة إلى النضد والمقاعد، لذا فهي ليست في بؤرة. أما نحن فبدلا من أن ننظر إلى ما في بؤرته لا نرى إلا كل ما هو بعيد عنها — ثم من فرط جهلنا نسخر منه.

سبق أن قلت إن كل وجه من أوجه الرواية يتطلب استعدادا مختلفا من القارىء. حسنا، فالوجه المعروف بالتنبؤ يتطلب صفتين: التواضع، واستبعاد روح الفكاهة. وأنا لا أكن لصفة التواضع

إلا إعجابا محدودا فقط . فهى غلطة كبرى فى الكثير من نواحى الحياة كما أنها تتدهور فتصبح دفاعا عن النفس أو رياء . لكن التواضع مهم لنا الآن ، فلولاه لما سمعنا صوت نبي، ولا تتطلع عيوننا إلى عظمته ، أما عن روح الفكاهة فهذا ليس مكانها : فهذه اللازمة التى لها قيمتها فى حياة الرجل المثقف يجب أن تطرح جانبا . فالإنسان - مثل أطفال المدرسة - لا يستطيع أن يتحاشى الضحك أمام أستاذه — فرأسه الصلعاء منظره غريب — لكن الإنسان يجب أن يقلل من الضحك وأن يعرف أنه مجرد طعام للدبية وليست له أية فائدة للنقد .

ولنفرق الآن بين من يتنبأون من الكتاب وغيرهم من الناس .

هناك روائيان ترعرعا فى ظل المسيحية ، ورغم أنهما تركاها بعد تأمل وتفكير ، إلا أنهما لم يتركا الروح المسيحية ولم يريدا أن يتركاها ، وفسراها على أنها روح محبة . وكان من رأيهما أن الإنسان يعاقب لما يرتكبه من آثام ، وأن هذه العقوبة بمثابة تطهير ، كما أنهما لم ينظرا إلى هذة المسألة بقلة اكتراث الإغريقى القديم أو الهندوسى الحديث ، بل نظرا إليها والدموع تترقرق فى أعينهما . فقد شعرا بأن الشفقة هى الجو الذى تمارس فيه الفضيلة منطقها وإلا كان هذا المنطق ناقصا لا معنى له . فما فائدة أن يعاقب المذنب ويتطهر إذا لم يكن هناك شيء آخر يضاف إلى

هذا التطهير ، كعلاقة سماوية ؟ ومن أين يجيء هذا الشيء الإضافي ؟ لا من الآلات ، ولكن من الجو الذي تحدث فيه هذه العملية ، من الحب والشفقة اللتين (كما كانا يعتقدان) تنبعان من الله .

كم كان هذان الروائيان متشابهين ! مع أن واحدا منهما جورج إليوت والآخر دستويفسكي .[1]

قد يقال إن لدى دستويفسكي القدرة على كشف الغيب ، هكذا كانت جورج إليوت أيضاً وليس من السهـــل أن نفصل بينهما في تصنيفنا ، رغم أن الفصل بينهما أمر واجب . لكن الاختلاف بينهما سيتحدد بالضبط حالما أقرأ فقرتين من إنتاجهما . سوف تبدو الفقرتان متشابهتين لمن يقوم بالتصنيف : أما بالنسبة لشخص له أذن موسيقية فسيكتشف أن الاثنين من عالمين مختلفين .

وسأبدأ بفقرة من « آدم بيد » كانت مشهورة جدا من خمسين سنة . كانت هيتي في السجن بعد أن حكم عليها بالإعدام لقتلها ابنها غير الشرعي . وهي ترفض أن تعترف ، كما أنها قاسية غير نادمة . وتأتي دينا — وهي عضوة في إحدى الجمعيات الدينية — لزيارتها :

« وبدأت دينا تشك أن هيتي تعرف شخصية من تجلس إلى جوارها . وبدأ شعورها بوجود سماوي يزداد أكثر فأكثر ، كما لو كانت شفقة إلهية تلك التي تدق في قلبها وترغب في إنقاذ هذه

---

(1) George Eliot, Dostoevsky

المخلوقة البائسة . واضطرت أخيرا إلى الكلام ليعرف إلى أى مدى كانت هيتى تشعر بالحاضر .

« وقالت برقة: هيتى ، هل تعرفين من هذه التى تجلس بجانبك ؟

« فأجابت هيتى بتؤده : « أجل ، إنها دينا » ، وأضافت بعد فترة « لكنك لن تستطيعى أن تفعلى من أجلى شيئاً . لن تستطيعى أن تجعليهم يفعلون أى شىء . سوف يشنقوننى يوم الاثنين ، واليوم الجمعة »

« هيتى ؟ يوجد كائن آخر سواى فى هذه الحجرة ، كائن قريب منك

« فهمست هيتى بصوت خائف من ؟ »

« كائن كان معك دائما فى كل ساعات الإثم والمتاعب ، كائن عرف كل فكرة من أفكارك — ورأى أين ذهبت ، أين رقدت وأين استيقظت بعد ذلك ، وكل ماحاولت إخفاءه من أفعال فى الظلام . ويوم الاثنين حين لا أستطيع أن أتبعك وحين تعجز ذراعاى عن الوصول إليك ، حين يكون الموت قد فرق بيننا ، سيكون معك حينئذ الموجود معك الآن ويعرف كل شىء ، فلا فرق سواء عشنا أو متنا ، فنحن دائما فى حضرة الله » .

« أواه يادينا ، ألا يستطيع إنسان أن يفعل شيئا من أجلى ؟ هل سيشنقوننى بالتأكيد . . . ؟ لو تركونى لأعيش ، ما كان ليهمنى . . . ساعدينى . . . لا استطيع أن أشعر بشىء مما تشعرين به . . . إن قلبى مفعم بالقسوة .

وأمسكت دينا باليد المتشبثة بها وتجمعت كل روحها فى صوتها:

« ... احضر ، أيها الإله العظيم دع الموتى يسمعون صوتك ، دع أعين العميان تتفتح ، دعها لا ترتعد من شىء ، إلا من الإثم الذى يفصلها عنك . أذب قلبها القاسى ، افتح الشفاه المغلقة ، دعها تصيح بكل روحها ، يارب ، لقد أذنبت »

وهنا أخذت هيتى تنشج وهى تلقى بذراعيها حول رقبة دينا :

« دينا ، سوف أتكلم . . . سوف أخبرك . . . لن أخبىء شيئا بعد الآن ... لقد فعلتها يادينا . . . دفنت فى الغابة ... الطفل الصغير ... وبكى ... سمعت بكاءه ... حتى بعد أن ابتعدت .. طول الليل وعدت مرة أخرى لأنه كان يبكى » .

وسكتت ، ثم تحدثت بسرعة بصوت عال متوسل .

« واعتقدت أنه ربما لم يمت ، ربما عثر عليه إنسان . لم أقتله - لم أقتله بنفسى . ولقد وضعته هناك وغطيته ، وحينما عدت كان قد اختفى ... لم أعرف كنه شعورى حتى اكتشفت أن الطفل اختفى . وحينما وضعته هناك، كنت أحب أن يجده شخص وينقذه من الموت ، ولكنى حين اكتشفت أنه اختفى ، صعقنى الخوف ووقفت كالحجر . لم أفكر أبداً فى ترك مكانى ، كنت أشعر بضعف شديد . كنت أعرف أنى لن أستطيع أن أجرى وأن كل شخص سيرانى سوف يعرف قصة الطفل . وتحـــول قلبى إلى حجر ، لم

أستطع أن أطلب شيئاً أو أن أحاول شيئا ، كان يبدو كأنى سأبقى هناك إلى الأبد ، وأنه لن يتغير شيء . لكنهم جاءوا وأخذونى بعيدا »

وصمتت هيتى ، لكنها ارتعدت مرة أخرى ، كما لو كان هناك شيء لازال يطاردها ، وانتظرت دينا ، وكان قلبها قد امتلأ ودموعها لابد ستسبق كلماتها . وانفجرت هيتى أخيراً فى نشيج .

« دينا ، هل تعتقدين أن الله سيمحو ذلك البكاء وذلك المكان فى الغابة ، بعد أن اعترفت بكل شىء ؟ »

« دعينا نصلى ، أيتها المذنبة المسكينة ، دعينا نركع مرة أخرى ونصلى »

وأنا لم أوف هذا المنظر حقه لأنى اضطررت إلى بتره ، مع أن جورج إليوت تعتمد على التطويل — فهى لا تعرف التزويق فى الأسلوب .

والمنظر هنا به إخلاص ، وتماسك ، وشعور رحيم ، تتخلله الروح المسيحية . فالإله الذى تستدعيه دينا هو قوة فعالة للكاتبة أيضاً . فهو لم يستدع ليؤثر فى مشاعر القارىء ، فهو شىء طبيعى يصاحب خطأ الإنسان وآلامه .

والآن قارن هذا بالمنظر الآتى من « الأخوة كارامازوف » (حيث يتهم « ميتيا » بقتل والده ، وهو يشعر بالذنب من الناحية الروحية لا من الناحية الفنية) .

« وبدأوا يراجعون شروط الاتفاق للمرة الأخيرة . وقام ميتيا وترك كرسيه إلى ركن بجوار النار ، ورقد على صندوق كبير مغطى بسجادة ، وفى الحال استغرق فى النوم .

«ورأى حلما غريبا ، لا يناسب المكان أو الزمان إطلاقا .

« كان مسافراً فى مكان ما فى مجاهل الصحراء الروسية حيث كان من زمن طويل ، وكان يركب عربة يجرها زوج من الخيل يقودها فلاح. وعلى مسافة غير بعيـــدة كانت هناك قرية ، كان يستطيع أن يرى الأكواخ السوداء ، وقد هدم الحريق الأكواخ ، لا يظهر منها إلا الألواح المحترقة . وكانت هناك وهم يخترقون القرية فلاحات اجتمعن على جانب الطريق ، نساء كثيرات ، صف كامل منهن ، كلهن نحيفات واهنات ، وقد غطى لون بنى وجوههن ، وخاصة امرأة كانت تقف على الطرف ، امرأة طويلة عجفاء ، تبدو فى سن الأربعين رغم أنها كان يمكن أن تكون فى العشرين ، ذات وجه طويل نحيل وكان بين ذراعيها طفل صغير يبكى . وقد بدا ثدياها جافين ليس فيهما نقطة واحدة من اللبن . واستمر الطفل فى بكائه ، ومد يديه الصغيرتين بقبضتيها الصغيرتين الزرقاوين من البرد .

«وسأل ميتيا وهم يندفعون بمرح . لماذا يبكون ؟ لماذا يبكون ؟

«فأجاب السائق : « إنه الرضيع ،إن الرضيع يبكى »

«وتأثر ميتيا من قوله : « الرضيع» بطريقته الريفية، وأعجبه أن

يسميه الفلاح « الرضيع » كانت هناك رحمة أكثر فى هذه التسمية .
«وقال ميتيا بإصرار وغباء» ولكن لماذا يبكى ؟ ولماذا يتركون ذراعيه الصغيرتين عاريتين ؟ لماذا لا يغطونهما ؟

« لماذا؟ لأنهم فقراء ، أتت عليهم النار . ليس لديهم خبز إنهم يسألون الناس فى الطريق لأن النار أحرقت دورهم » .

وبدا ميتيا وكأنه لازال لم يفهم « كلا ، كلا ، خبرنى لم تقف هؤلاء الأمهات الفقيرات هناك؟ لم يكون الناس فقراء ؟ لماذا يكون الرضيع فقيراً ؟ لماذا تكون مجاهل الصحراء جرداء ؟ لماذا لا يحتضنون بعضهم البعض ويتبادلون القبل ؟ لماذا لا يغنين أغانى المرح ؟ ولماذا اسودت وجوههم هكذا من البؤس الحالك؟ لماذا لا يطعمون الرضيع ؟

«ورغم أن أسئلته كانت خالية من العقل والشعور ، إلا أنه أحس بأنه يريد أن يوجهها فقط ، وأنه كان عليه أن يوجهها بهذه الطريقة . وشعر كما لم يشعر أبداً من قبل أن عاطفة قوية من الحنان تغزو قلبه، وأنه يريد أن يبكى ، وأنه يريد أن يفعل لشيئاً من أجلهن جميعا ، حتى يكف الطفل عن البكاء ، وحتى لا تبكى المرأة العجفاء ذات الوجه الأسود، وحتى لا يذرف أحد الدمع من هذه اللحظة . كان يريد أن يفعل ذلك حالا ، حالا ، غير عابىء بجميع العقبات، بكل اندفاع آل كارامازوف .... وانشرح قلبه ، ولشق طريقه إلى الأمام نحو الضوء ، وحن إلى أن يعيش ، أن يجرى

ويجرى ، نحو الضوء الذى أيومىء إليه ، ون يسرع ويسرع ، الآن فى الحال .

« وصاح وهو يفتح عينيه ويجلس فوق الصندوق ، كما لو كان يفوق من إغماء ، وهو يبتسم بسعادة « ماذا ؟ أين ؟ كان يقف أمامه « نيكولاى بارفينوفتش » وهو يقترح عليه أن يقرأ له شروط الاتفاق بصوت عال ليوقعه . وخمن ميتيا أنه نام ساعة أو أكثر ، لكنه لم يسمع بارفينوفتش . فقد انتبه فجأه لحقيقة ، وهى أنه كانت توجد وسادة تحت رأسه ، لم تكن هناك حين اضطجع على الصندوق من شدة التعب .

« وصاح بلهجة بها رنة الفرح والاعتراف بالجميل « من وضع تلك الوسادة تحت رأسى ؟ من ذا الذى رأف بحالى ؟ » وانهمرت الدموع وهو يتحدث كما لو كانت الشفقة التى أبديت نحوه شىء عظيم .

« ولم يعرف أبداً من ذلك الإنسان الرحيم ، ربما كان أحد الشهود القرويين ، أو ربما كانت سكرتيرة نيكولاى بارفينوفتش الصغيرة قد فكرت بشفقتها فى أن تضع الوسادة تحت رأسه ، لكن روحه كلها كانت ترتعش ودموعه تنهمر . واتجه نحو المائدة وقال إنه سيوقع ما يريدون .

« لقد رأيت حلما جميلا أيها السادة » قالها بصوت غريب ، بينما

شاع فى و بجمهور جديد : نور الفرح . »

والفرق بين هاتين الفقرتين أن الكاتب الأول واعظ ، أما الثانى فتنبيء . فجورج إليوت رغم أنها تتحـدث عن الله ، لا تغير بؤرتها أبداً . فالله والمناضد والكراسى كلهم يجمعهم نفس المكان ولم نشعر نتيجة لذلك ولو للحظة واحدة أن الكون كله فى حاجة إلى الشفقة أو المحبة اللتين لا حاجة بنا إليهما إلا فى حجرة سجن هيتى . أما فى دستويفسكى فالشخصيات والمواقف تمثـل أشياء أعظم منها ، يحف بها الخلود ، رغم أنها تظل أفرادا إلا أنها تمتد لتشملها وتأخذها تحت جناحها ، ويمكن أن يطبق الإنسان عليها قول القديسة كاترين فى سينا بأن الله فى الروح كما أن الروح موجودة فى الإله كما أن البحر موجود فى السمك كما يوجد السمك فى البحر . وكل جملة يكتبها تدل على هذا الامتداد . هذه الدلالة هى الوجه الذى يتميز به عمله . فهو روائى عظيم بالمعنى العادى أى أن شخصياته ترتبط بالحياة العادية وتعيش أيضاً فى بيئتها الخاصة ، وهناك حوادث تثير اضطرابنا وهكذا ، كما أن له عظمة الأنبياء ، هذه العظمة التى لا تنطبق عليها مستوياتنا العادية .

هذه هى الهوة التى تفصل بين هيتى وميتيا ، رغم أنهما يسكنان نفس العالمين الخرافيين بما فيهما من أخلاق . وإذا أخـذنا هيتى بمفردها وجدناها ملائمة تماماً . فهى فتاة فقيرة ، أحضروها لتعترف

بجرمها ، فيسمو تفكيرها . لكن ميتيا لو أخذناه بمفرده ، لكان غير ملائم ، فهو لا يبدو حقيقيا إلا بالأشياء التى يرمز إليها ، وعقله لا يمكن أن يحده إطار على الإطلاق. فلو أخرجناه لبدا وكأنه ممزق من رسم أو ناقص . وقد نبدأ فى تفسير سلوكه فنقول إنه كان شاكراً بدرجة غير عادية بسبب الوسادة لأنه كان متعبا من العمل ، فهو مثال الروسى حقا . لكننا لن نفهمه حتى نرى أنه يمتد ، وأن الجزء منه الذى ركز عليه دستويفسكى بؤرته لم يستلق على الصندوق الخشبى ولا حتى فى أرض الأحلام ، لكنه فى أرض تستطيع بقية البشرية أن تلحقه فيها ، وميتيا هو كل واحد منا ، وكذا إليوشا وكذا سمر دياكوف . فتلك هى النظرة التنبؤية وذلك هو الخلق الروائى أيضا ، فالصورة هنا لا تصبح واحداً منا ، فميتيا هو ميتيا كما أن هيتى هى هيتى . أما الامتداد أو الانصهار ، والاتحاد عن طريق الحب والشفقة ، فتحدث كلها فى منطقة يشار إليها ضمنا ، وربما كان القصص هو الطريق الخاطىء إليها . فعالم آل كارامازوف ، وميشكين وراسكولنيكوف ، وعالم موبى ديك الذى سندخله قريبا ، هذا العالم ليس قناعا ، ولا هو رمز . إنه عالم القصص العادى ، لكن أثره يمتد إلى الماضى .

وليدى برترام المرحة بجسدها الدقيق التى تحدثنا عنها منذ مدة — ليدى برترام وهى جالسة على أريكتها مع بج — قد تساعدنا فى هذه الأمور العميقة . لقد قررنا أن ليدى برترام شخصية

مسطحة ثابتة ، يمكنها أن تمتد إلى شخصية مستديرة حين يتطلب منها سير الحوادث ذلك ، بينما ميتيا — شخصية مستديرة ، وهو قادر على الامتداد . وهو لا يستطيع أن يخفى شيئاً [تصوفيا] ، ولا يعنى شيئاً [رمزيا] . ماهو إلا مجرد ديمترى كارامازوف . ولكن لكى تكون مجرد شخص فى دستويفسكى يجب أن ترتبط بكل الآخرين منذ القدم .

ونتيجة لذلك ينساب التيار الهادر فجأة — فى رأيى — فى الكلمات التى يختم بها « لقد رأيت حلما جميلا أيها السادة » . فهل رأيت أنا ذلك الحلم الجميل أيضاً ؟ كلا . فشخصيات دستويفسكى تطلب منا أن نشاطرها شيئاً أعمق من تجاربها . فهى تنقل إلينا إحساسا بعضه جسدى ـ إحساسا بالغوص فى كرة شفافة ـ ورؤية تجاربنا وهى تطفو بعيدا فوقنا على سطحها ، دقيقة ، بعيدة لكنها تخصنا . أما نحن فما زلنا بشرا ، لم نفقد شيئاً ، لكن « البحر فى السمك كما أن السمك فى البحر » .

ونحن هنا نلمس حدود موضوعنا ، فنحن لا نهتم برسالة المتنبىء ، أو أننا مهتمون بها بأقل درجة ممكنة ، ذلك إذا استحال فصل الموضوع عن الطريقة التى يعالج بها . إن ما يهمنا هو رنة صوته ، أغنيته . وقد ترى هيتى حلما جميلا فى السجن وسيناسبها هذا ، يناسبها بطريقة مقنعة ، ولكن لن يؤدى الغرض . وستقول دينا

إنها مسرورة ، وتقص هيتي حلمها ولكنه - بعكس حلم ميتيا - مير تبط بالعقدة ارتباطا منطقيا ، وستقول جورج إليوت شيئا مناسبا عطوفا عن الأحلام الجميلة عامة وتأثيرها المفيد الذى لا يمكن تفسيره على الأفئدة المعذبة . فالمنظران هنا هما نفس المنظرين ، الا أنهما يختلفان كلية ، وكذا يختلف الكتابان والكاتبان .

وتظهر نقطة أخرى . فالروائى المتنبيء يتمتع بامتيازات غير طبيعية . ولذا كان من المفيد أن ندعه أحيانا يدخل حجرة الاستقبال حتى لو كان هذا على حساب الأثاث . فربما يحطمه ويخربه ولكن ربما يلقى عليه ضوءاً . وكما قلت عن الكاتب الخيالى ، فهو يحرك حزمة من الضوء يسلطها بمهارة على الأشياء التى يعلوها غبار المنطق فيضفى عليها حياة لا يمكن أن تظهر لنا وهى فى أماكنها . هذه الواقعية المخففة تتخلل كل الأعمال العظيمة لدستويفسكى وهرمان ميلفيل . فدستويفسكى يمكن أن يكون دقيقاً وصبورا بالنسبة إلى محاكمة أوحين يصف لنا درجات سلم ، كما يمكن أن يسرد لنا ملفيل مستخرجات الحوت (فهو يقول لقد وجدت دائما أن الأشياء البسيطة هى أعقد الأشياء) . كما يستطيع د . ه . لورنس أن يصف حقلا تغطيه الحشائش والزهور أومدخلا إلى فريمانتل . ويبدو أن الأشياء الصغيرة التى فى المقدمة هى ما يحرص عليه الروائى المتنبيء فى بعض الأوقات - فهو يجلس بينهما هادئا مشغولا بها مثل طفل

يشهد ألعاباً مثيرة . بم يشعر الروائى أثناء هذا السكون؟ هل هو شكل آخر من أشكال الاضطراب ، أم هل هو يستريح ؟ لا نستطيع أن نعرف. لاشك أن هذا هو ما يشعر به ا . ا حينما يعمل فى مصنع القشدة، وهو نفس ما يشعر به كلوديل حينما يمارس دلوماسيته ، ولكن ما هو هذا الشيء ؟ إنه على أية حال ما يميز هذه الروايات ويمدها بالعنصر المثير فى العمل الفنى : أى بخشونة السطح . وبينما هى تمر أمام أعيننا نراها مليئة بالخدوش والتجاويف والكتل والقمم المدببة التى تجعلنا نطلق صيحات خفيضة تدل على الموافقة أو الاعتراض ، وحينما تنتهى ، ننسى خشونة السطح فتصبح ملساء كالقمر .

فالقصصى المتنبىء له إذن مميزات محددة ؛ فهو يطلب التواضع واستبعاد روح الفكاهة . وهو يمتد إلى أعماق النفس — رغم أننا لا ينبغى أن نستنتج من المثل الذى اقتبسناه من دستويفسكى أنه يمتد دائماً ليصل إلى الحب والشفقة ، وواقعيته تأتى فى فترات متقطعة . كما أنه يعطينا إحساساً بأغنية أو صوت . ولا تشبه هذه القصص تلك التى تغرق فى الخيال لأن وجهها يتجه نحو الوحدة بينما الثانية تنظر هنا وهناك . والفوضى فيها شىء عابر ، أما فى الإغراق فى الخيال فهى عنصر أساسى — وتريسترام شاندى يجب أن تكون فوضى ، أما زوليكا دوبسون فيجب أن تغير القصص الخرافية القديمة دائماً . ويتصور الإنسان أن المتنبىء قد يشط أكثر مما يستطيع الكاتب الخيالى أن يفعل

فهو فى حالة عاطفية أعمق وهو يؤلف، وهذا الوجه غير متوفر عند كثير من الروائيين ، بو[1] مثلا يكتب بطريقة عارضة وهو ثورن(1) يدور بقلق حول مشكلة خلاص الفرد من آثامه ولا يستطيع أن يتحرر منها .وقد يبدو هاردى(1) الفيلسوف والشاعر العظيم وكأن له مطالب فى هذا الصدد ، ولكن رواياته مجرد نظرات عابرة فهى لاتعطى أصواتا . قد يضطجع الكاتب إلى الخلف لكن شخصياته لاتنظر إلى الخلف . فهو يرينا إياهم وهم يرفعون أذرعتهم فى الهواء ثم ينزلونها ، وهم قد يمثلون آلامنا لكنهم لن يستطيعوا التوسع فيها أقصد أن « جود » لن يستطيع أبدا أن يخطو إلى الأمام وأن يطلق سراح طوفان من عواطفنا بقوله : « أيها السادة ، لقد رأيت حلما سيئا »، وكونراد(1) تقريباً فى نفس الموقف . أما صوت مارلو (1) فهو صوت تملؤه الخبرة بحيث تعجزه عن الغناء ، فهو صوت أضعفته الذكريات الكثيرة عن الإثم والجمال ، فقد رأى صاحبه الكثير مما يحجب عنه رؤية ما يوجد خلف السبب والنتيجة. وإيمان الإنسان بفلسفته ـ حتى بفلسفة عاطفية مثل هاردى وكونراد ـ يؤدى إلى التفكير فى الحياة والأشياء .والمتنبىء لايفكر . وهو لايطرق الأشياء . ولذا نستثنى جويس(1) . فجويس يمتلك صفات تقترب من النبوءة وقد

---

1 - Marlowe. Conrad. Hardy. Hawthorne. Poe. Joyce

أظهر (خاصة فى « صورة الفنان ») استيعاباً للشر ، زوجاً بالخيال ، لكنه ينزل إلى أعماق الكون كالعامل وهو يبحث عن هذه الأداة أو تلك، ورغم كل التفكك الداخلى فى قصة ، فهى لا تزال محكمة ، كما أنه لا يكون غامضاً إلا بعد تمحيص طويل ، وكل هذا حديث فى حديث ، وليس أغنية أبداً .

لهذا، رغم أنى أعتقد أن هذه المحاضرة عن وجه حقيقى من أوجه الرواية ، لا وجه مزيف ، فإنى لا أستطيع أن أفكر إلا فى أربع روائيين لتصوير هذا الوجه : دستويفسكى، ميلفيل ، د . ه . لورنس وإميلى برونتى. وسأترك إميلى برونتى إلى النهاية ، ودستويفسكى أشرت إليه ، أما ميلفيل فهو مركز الصورة ، ومركز ميلفيل هو « موبى ديك » .

« وموبى ديك » كتاب سهل طالما نظرنا إليه على أنه قصة أو ملخص عن صيد الحوت تتخلله مقتطفات من الشعر . ولكن حالما نبدأ فى سماع الأغنية فيه ، يصبح كتابا صعبا ومهما للغاية . والفكرة الروحية للكتاب بعد اختزالها وضغطها كالآتى : معركة ضد الشر تستمر وقتا طويلا أو فى الطريق غير الصحيح . فالحوت الأبيض شرير ، وينحرف « كابتن أهاب » بسبب المطاردة المستمرة إلى أن تنقلب فروسيته إلى رغبة فى الانتقام . هذه كلمات - رمز للكتاب إذا كنا نبحث عن رمز - لكنها لن تحملنا أبعد من قبول

الكتاب على أنه قصة . بل ربما عادت بنا إلى الوراء ، فهى قد تقودنا إلى طريق غير صحيح ألا وهو تنسيق الأحداث ، وبهذا تفقد خشونتها وجمالها. وربما احتفظنا بفكرة التنافس : فكل عمل هو معركة ، والسعادة الوحيدة هى فى السلام . لكن التنافس بين ماذا ؟ إننا نخطىء إذا قلنا إنه بين الخير والشر أو إنه بين شرين متنازعين .

فالشىء الرئيسى فى « موبى ديك » هو أغنيتها المتنبئة التى تنساب خلال الحوادث ، والفضيلة السطحية كتيار جوفى. وهى تقع خارج نطاق الكلمات . حتى فى النهاية حين تغطس السفينة وقد علق طائر السماء فى ساريتها ، والتابوت الفارغ الذى تلتقى به الدوامة يحمل « إسماعيل » مرة أخرى إلى العالم. وحتى هنا لا نستطيع أن نسمع كلمات الأغنية . فقد كان هنالك ضغط على المقاطع تتخلله فترات . لكن لم يكن هناك حل يمكن شرحه ، ولا عود إلى الشفقة العالمية والحب ، ولا « أيها السادة ، لقد رأيت حلماً جميلا » .

وتظهر طبيعة الكتاب العجيبة فى حادثتين من الحوادث المبكرة ـ العظة عن « جونا » ، والصداقة مع « كويكويج » .

فالعظة لا علاقة لها بالمسيحية . فهى تحض على الجلد والإخلاص دون انتظار مكافأة . فالواعظ « وهو يركع أمام المنصة ، بسط يديه الكبيرتين السمراوين على صدره ، ورفع عينيه المغلقتين ، وقدم

صلاة عميقة الإخلاص لدرجة أنه بدا كما لو كان راكعاً يصلى فى قاع البحر ».

ثم يختتم برنة مرح تخيف أكثر من أى تهديد :

« طوبى للشخص الذى سترفعه ذراعاه حينما تغرق من تحته سفينة هذا العالم الخسيس الوضيع. طوبى للذى لا يفرط فى الحق، ويقتل ويحرق ويخرب كل الشر حتى إذا اضطر لأن يخرجه من تحت أردية أعضاء البرلمان والقضاة. طوبى للذى لا يعرف له قانوناً أو سيداً إلا السيد إلهه، والذى لا يحب وطنا إلا السماء. بالسعادة هذا الإنسان الذى لن تهزه أبداً كل موجات أو هدير بحار الجماهير الصاخبة عن مركزه الثابت فى سفينة العصور. ويالها من سعادة أبدية وحلاوة تلك التى سينالها من يستطيع أن يقول وهو يموت مع أنفاسه الأخيرة : أبتاه الذى أعرفك أصلا من صولجانك سواء أكنت خالدا أم فانيا، ها أنذا أموت. لقد ناضلت لكى أكون تابعاً لك أكثر مما أكون تابعاً لهذا العالم أو لنفسى. لكن ليس بالكثير أنى أترك الخلود لك، إذ ما هو الإنسان حتى يعيش حياة أطول من خالقه ؟ »

وأعتقد أنها ليست مجرد مصادفة أن تسمى آخر سفينة نقابلها فى نهاية الكتاب قبل الكارثة الأخيرة . . « السعادة »، وهى سفينة

منحوسة قابلت موبى ديك وشطرها . ولا أستطيع أن أقول هنا ماهى الرابطة بين الاثنين فى عقل المتنبى، كما أنه لم يخبرنا .

ويعقد اسماعيل بعد الموعظة مباشرة معاهدة عاطفية مع كويكويج آكل لحوم البشر ، ويبدو لوهلة أن الكتاب سيصبح قصة مغامرة لرابطة تجمعها الأخوة والدم . لكن العلاقات الإنسانية لا تعنى الكثير بالنسبة إلى ملفيل ، وينسى كويكويج تقريباً بعد تقدمة عنيفة غريبة . فهو يمرض فى النهاية ويجهز له تابوت لا يرقد فيه لأنه يستعيد صحته . إنه ذلك التابوت الذى يكون طوقاً للنجاة بالنسبة إلى إسماعيل فينقذه من الإعصار الذى يحدث فى النهاية ، وهذه مرة أخرى ليست مجرد صدفة ، لكنها رابطة عارضة قفزت فى ذهن ملفيل فجأة. و«موبى ديك» مشحونة بالمعانى : أما معناها فهو أمر مختلف ، ومن الخطأ أن نحول السعادة أو التابوت إلى رموز ، لأنه لو فرض أن الرمزية كانت صحيحة ، فإنها تضعف الكتاب . ولا نستطيع أن نقرر شيئاً عن «موبى ديك» سوى أنها نضال ، أما كل ماعدا ذلك فهو أغنية .

ويرجع جزء كبير من قوة ملفيل إلى فهمه للشر . وقد صور الشر تصويراً ضعيفاً فى القصص عموما ، تصويراً لا يبدو أن يكون أكثر من سوء سلوك مع تجنب سحب الغموض ، والشر فى نظر معظم الروائيين إما جنسى أو اجتماعى ، أو شىء غامض جداً يناسبه أسلوب خاص يميزه نوع من الشاعرية . فهم يريدون له أن يعيش

لكى يشفق عليهم ويساعدهم فى الحبكة الروائية ، وبما أن الشر بعيد عن الشفقة فإنه يؤرقل طريقهم بآفاق مثل « لوفليس » أو « يرايا هيب » ، يجلب النقمة على الكاتب أكثر مما يجلبها على الشخصيات الأخرى . ويجب إذا أردنا أن نبحث عن أفق حقيق أن نتحول إلى قصة ميلفيل « بلى بد »

وهى قصة طويلة ، لكن يجب عدم إغفالها لما تلقيه من ضوء على أعماله الأخرى . والمنظر هنا سفينة حربية بريطانية بعد الثورة فى السفينة « نور » وهى سفينة خيالية لكنها تبدو سفينة حقيقية تماماً . والبطل بحار شاب أنيق ، ذو طيبة من النوع الجذاب المشاكس الذى لا يمكن أن يعيش إلا على الشر . وهو نفسه ليس مشاكساً . إن النور بداخله هو الذى يؤرقه ويجعله ينفجر . وهو فى مظهره ولد بشوش ، مرح ، متبلد الإحساس ، ولا يشوه صفاته الجثمانية إلا عيب واحد تافه : لجلجة تدمره فى النهاية . وهو « يسقط إلى عالم لا يخلو من فخاخ للرجال ، لا تنفع ضد دهائها الشجاعة البسيطة الخالية من أى قبح يمكن أن يحمى الإنسان ، حيث لا تشحذ كل ما عنده من براءة مواهبه ولا تهدى إرادته فى الأزمات الأخلاقية » « وكلاجارت » ، أحد الضباط الصغار ، سرعان ما يرى فيه عدوه لأنه شرير . وهو نفس النضال بين إهاب وموبى ديك ، رغم أن الأجزاء أكثر دقة ووضوحاً ، ونحن أبعد ما نكون عن التنبؤ

وأقرب إلى الدروس الأخلاقية والتفكير السليم ، ولكننا لن نقترب منها كثيراً . لأن كلاجارت لا يشبه أى أفاق آخر .

« إن الحرمان الطبيعى له فضائل سلبية معينة ، تخدمه كأتباع صامتين . ونحن لا نبالغ إذا قلنا إنه يخلو من الرذائل والذنوب الصغيرة . إن هناك كبرياء طبيعية فيه تستبعدها عن أى شىء ، وهو ليس محترفا ولا مقترا ، وبالاختصار فالشخصية التى نصفها هنا لا نصيب لها من الأشياء القبيحة أو الشهوانية وهى جادة، لكنها خالية من المرارة ».

وهو يتهم بيلى بمحاولة إثارة تمرد ، والاتهام مضحك ، لكنه يودى به إلى التهلكة . لأن الصبى حين يستدعى ليعلن براءته ، ينتابه الفزع لأنه عاجز عن الكلام ، وتتمكن منه لجلجته المضحكة ، وتنفجر القوة المختزنة بداخله ، فيلطم مترجمه ، ويقتله ، ويحكم عليه بالشنق .

« وبيلى بد » قصة غريبة لا تنتمى إلى عالم الأرض ، لكنها أغنية لا تخلو من الكلمات ، ويجب أن تقرأ لجمالها وكمقدمة لأعمال أكثر صعوبة ، والشر يحدد ويعرف بدلا من أن ينزلق إلى المحيط وحول العالم. وهنا يمكن ملاحظة تفكير ملفيل بسهولة أكثر . وما يلاحظه

---

(1) Melville. Billy Budd.

الإنسان فيه أن مخاوفه خالية من القلق الشخصي لدرجة أننا نكبر ولا نصغر بعد أن نقاسمه إياها . ولا يوجد فيه هذا الوعاء المتعب الصغير المسمى بالضمير الذى كثيراً ما يبعث على السأم فى كثير من الكتاب الجادين . وهكذا يقلل من تأثيرهم — مثل ضمير « هوثورن » أو ضمير « مارك راذرفورد » . وملفيل — بعد أن تزول الخشونة الأولى لواقعيته — يتعمق فى دراسة الكون ، إلى حلكة وحزن يسموان على أحزاننا لدرجة أنه يصبح لا فرق بينهما وبين المجد . وهو يقول فى ذلك « لا يستطيع إنسان فى حالات معينة أن يزن هذا العالم دون أن يضيف بطريقة ما شيئاً مثل الخطيئة الأولى لكى تتعادل الكفتان » . وقد ألقاه ، هذا الشىء غير المحدد ، وتعادلت الكفتان ، وبذا أعطانا تناسقا وخلاصاً مؤقتاً .

ولا عجب أن يكون د . ه . لورنس قد قام بدراستين متعمقتين لميلفيل ، لأن لورنس فى رأيى ، هو الروائى المتنبئ الوحيد الذى يكتب اليوم (*) ، والباقون إما مغالون فى الخيال أو وعاظ . فهو الروائى الوحيد الذى تسيطر الأغنية على كتابته ، وهو الذى يملك الصفات الشاعرية الجميلة ، ومن العبث أن ننتقده . ولكنه يشجع على النقد لأنه واعظ أيضاً ، وهذا الوجه الثانوى فيه يجعله صعبا مضللا ، فهو واعظ واسع الذكاء يعرف كيف يلعب بأعصاب سامعيه . ولا يخيب آمالنا شىء أكثر من أن نجلس أمام

(*) فى زمن تأليف الكتاب

من تظنه نبيك ، إذا صح التعبير ، وفجأة يركلك فى معدتك ، وقد تصيح « لأذهب إلى الشيطان إذا تواضعت بعد ذلك » وبهذا تعرض نفسك لمضايقة أشد . وموضوع العظة مثير للاضطراب أيضاً فهو إما مهاجمة وإما نصح، لدرجة أنك لا تستطيع أن تتذكر فى النهاية ما إذا كان يجب أن يكون لك جسد أم لا ، وتتأكد أنك لا فائدة منك. فالمضايقة ، وحـــلاوة الشهد التى هى رد الفعل لـكل منا كف تشمل فيما بينها الجزء الرئيسى من عمل لورنس ، وتعود عظمته إلى الوراء كثيراً لتستند لا إلى المسيحية مثل دستويفسكى ، ولا إلى نضال ميلفيل ولـكن إلى شىء فنى جميـل . فالصوت هو صوت « بولدر » لـكن اليدين هما يدا « عيسو » . فالمتنبىء يلقى ضوءا على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول إليه إلا عن هذا الطريق. خذ منظرا تعيه الذاكرة دائما ، ذلك المنظر فى رواية « نساء عاشقات » حين تلقى إحدى الشخصيات الحجارة فى الماء ليلا لتنشطر صورة القمر . لماذا يلقى الحجر ؟ أو لأى شىء يرمز هذا المنظر؟ هذا غير مهم .لـكن الـكاتب لم يكن ليمكنه الحصول على مثل هذا القمر أو الماء بطريقة أخرى. فهو يصل إليهما بطريقه الخاص فيطبعهما بطابع أجمل مما نستطيع أن نتصور . إن المتنبىء يرجع إلى النقطة التى بدأ منها ، إلى النقطة

التى ينتظر عندها بقيتنا على حافة البحيرة ولكنه يعود بقدرة على الخلق والنشاط لا يمكن أن نملكها .

والتواضع ليس سهلا مع هذا الكاتب العصبى المتعب ، لأننا كلما زدنا تواضعا زاد هو مشاكسة . ورغم هذا لا أجد طريقة أخرى لقراءته بها . فإذا بدأنا كراهيته أو السخرية منه ، سيختفى الكنز بالتأكيد كما لو كنا بدأنا نطيعه . ونحن لا نستطيع أن نعبر عن الشىء الثمين فيه ؛ فهو اللون والحركة والخطوط الظاهرة للناس والأشياء ، أى البضائع العادية عند كل روائى. لكنها تطورت بهذا العمل المختلف حتى إنها أصبحت تنتمى إلى عالم جديد .

لكن ماذا نقول عن إميلى برونتى ؟ لماذا يجب أن تكون « مرتفعات وذرنج » فى هذا البحث؟ فهى قصة عن البشر ولا توجد بها نظرة إلى الكون.

إن جوابى هو أن عواطف هيثكلف وكاترين أرينشو تختلف عن العواطف الأخرى فى القصص . فبدلا من أن تسكن الشخصيات ، فإنها تحيط بها مثل السحاب الذى يسبب الرعد ، فهى تولد انفجارات تملأ الرواية من اللحظة التى حلم فيها لوكوود باليد التى على النافذة حتى اللحظة التى يكتشف فيها هيثكلف ميتا ونفس النافذة مفتوحة. و « مرتفعات وذرنج » تمتلئ بالأصوات العاصفة والريح الصرصر وهو صوت أهم من الكلمات والأفكار . ورغم

عظمة الرواية ، فالقارىء لا يستطيع أن يتذكر بعد قراءتها شيئاً فيها عدا هيثكلف وكاثرين الكبيرة . فهما يدفعان مجرى الحوادث بانفصالها ، ويختتمانها باتحادهما بعد الموت . لا غرو إذن أنهما « يسيران » ، وإلا ماذا تفعل مثل هذه الكائنات؟ وحتى فى حياتهما كان حبهما وكراهيتهما يسموان عنهما .

وعقل إميلى برونتى مدقق وحريص فى بعض الأشياء . فقد بنت روايتها على خريطة زمنية أكثر تفصيلا من مس أوستن . وقد نظمت عائلات لينتون وإيرنشو بتناسق ، وكانت لديها فكرة واضحة عن الخطوات القانونية التى استطاع بها هيثكلف أن يستولى على ممتلكاتهما . لماذا قدمت متعمدة إذن الهرج والفوضى والعاصفة؟ لأنها كانت متنبئة بالمعنى الذى نفهمه، لأن الأشياء المضمنة أهم عندها مما يقال ، ولم تستطع شخصيتا هيثكلف وكاثرين أن تخرجا عاطفتهما إلا فى الارتباك ، فسالت خلال المنزل ومنه إلى البرارى . وليس لرواية « مرتفعات وذرنج » أى قصص قديم سوى ما تقدمه هاتان الشخصيتان ، ولا يوجد كتاب آخر عظيم أكثر عزلة عن عالم الجنة والجحيم من هذا الكتاب . وهى رواية محلية مثل الأرواح التى تنطوى عليها ، وبينما نستطيع أن نقابل موبى ديك فى أية بحيرة ، فلن تقابل هذه الأرواح إلا بين زهور وأحجار مقاطعتهم الجيرية .

ملاحظة أخيرة — يوجد دائما فى باطن عقلى تحفظ عن هذه الأشياء المتعلقة بالتنبؤ ، تحفظ ربما علق عليه البعض أهمية كبيرة بينما لم يعره البعض أى التفات . فالإغراق فى الخيال كالفنا دفع شيء إضافى ، والآن يتطلب التنبؤ تواضعاوقعاً لروح الفكاهة أيضا حتى إننا لن يسمح لنا أن نضحك فى أكمامنا حينما تحمل مأساة اسم « بيلى بد » . بل علينا حقا أن نطرح بصيرتنا الوحيدة جانبا، تلك البصيرة التى نستخدمها فى الأدب كله والحياة، والتى كنا نحاول دائماً أن نستخدمها خلال الجزء الأعظم من بحثنا، و نستبدل بها مجموعة مختلفة من الآلات. فهل هذا صحيح ؟ إن متنبئاً آخر - بليك - قال إن هذا صحيح ولا شك :

« ليحفظنا الله من رؤيا الفرد ورقاد نيوتن » .

ثم رسم نيوتن وهو يمسك برجلا فى يده، ويصف مثلثا رياضيا قبيحاً وهو يدير ظهره إلى الامتدادات المائية الهائلة الشاسعة فى « موبى ديك » . وسيتفق القلائل مع بليك فى هذا ، ولكن أقل منهم سيتفقون مع صورته لنيوتن ، وسيكون أكثرنا موالين لهذا الجانب أو ذاك حسب مزاجنا . فالعقل الإنسانى ليس عضوا منزها ، ولا أرى كيف نستطيع أن نستخدمه بإخلاص إلا فى الانضمام إلى جانب معين ، والنصيحة الوحيدة التى أستطيع أن أسديها إلى زملائى من الهرائيين هى « لا تكن فخوراً بتقلبك .

إنه أمر مؤسف، أمر مؤسف. أن تكون طبيعتنا هكذا. إنه لأمر مؤسف ألا يكون الإنسان ذا تأثير وصادقاً فى نفس الوقت. وقد استخدمنا للخمس الأولى من هذه المحاضرات تقريباً نفس المجموعة من الآلات. وكان علينا أن نطرحها جانباً هذه المرة كما طرحناها فى المرة الماضية. أما فى المرة القادمة فسنعود إليها مرة أخرى ولكننا لن نكون متأكدين أنها أحسن الأجهزة للناقد أو أن هناك ما يسمى أجهزة النقد.

(٨)

النموذج والوزن

Pattern and Rythm

انتهت الآن فترات راحتنا ، بما فيها من مرح أوجد ، ونعود الآن إلى الخطة العامة التى تسير عليها هذه المحاضرات . فقد بدأنا بالقصة ، وبعد أن تحدثنا عن الكائنات البشرية ، انتقلنا إلى الحبكة الصاغة التى تنشأ عن الحكاية . وعلينا الآن أن نتحدث عن شىء ينشأ أصلا من الحبكة ، وتشترك فيه الشخصيات وكل العناصر الموجودة، ويبدو أنه لاتوجد كلمة أدبية لهذا الوجه الجديد ـ وفى الحقيقة أن الفنون كلما تطورت زاد اعتماد بعضها على بعض فى التعريف . وسوف نستعير له من الرسم أولا ونسميه النموذج وبعد ذلك نستعير من الموسيقى ونسميه الوزن . وهاتان الكلمتان اسوء الحظ غامضتان ، فحينما يتحدث الناس عن الوزن أو النموذج فى الأدب ، لايستطيعون أن يوضحوا ما يعنون به وأن يتموا الجمل التى بدءوها . فهم يقولون : « آه من المؤكد أنه الإيقاع . . . » أو « آه » لكنك إذا سميت هذا نموذجاً . . . .

وقبل أن أناقش معنى النموذج والصفات التى يجب أن تتوفر فى القارىء لفهمه وتقديره ، سأضرب مثلين بكتابين نماذجهما مجردة لدرجة أن الصورة التى أصورها لهما تكفى لتلخيصهما وأحد الكتابين على شكل زجاجة مليئة بالرمال لقياس الوقت والثانى على شكل السلسلة الكبيرة فى الرقصة القديمة المعروفة باسم « لانسرز » .

« تاييس » التى كتبها أناتول فرانس[1] على شكل زجاجة نقيس بها الوقت وفيها شخصيتان رئيسيتان : بافنوس المتقشف وتاييس الداعرة : وبافنوس يعيش فى الصحراء ، وحين يبدأ الكتاب نراه سعيداً مطهراً . وتحيا تاييس حياة إثم فى الإسكندرية ومن واجبه أن ينقذها . ويقتربان من بعضهما البعض فى المنظر الأوسط من الكتاب وينجح هو ، فتذهب هى إلى دير وتحصل على الخلاص ، لأنها قابلته ، أما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلته لها . وتتقابل الشخصيتان وتنفصلان بدقة رياضية ، ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب إلى هذا . هذا هو النموذج لرواية « تاييس » نموذج بسيط يصلح لأن يكون نقطة بدء لبحث صعب. والنموذج والقصة فى « تاييس » هما نفس الشىء حينما تكشف الحوادث

---

(1) Anatole France : Thais

نفسها فى تتابع زمنى ، وهو والحبكة نفس الشىء حينما نرى الشخصيتين مرتبطتين بأعمالهما السابقة ويتخذان خطوات مميتة لا يريان نتائجها.

ولكن بينما تتوسل الحكاية إلى حب استطلاعنا والحبكة إلى ذكائنا ، نجد أن النموذج يتوسل إلى الشعور بالجمال فينا ، فإليه يرجع الفضل فى أننا نرى الكتاب ككل . ونحن لا نراه كزجاجة لقياس الزمن ، بل إن هذه هى لغة قاعة المحاضرات المبهمة الصبغة التى لا يجوز أن تؤخذ حرفياً فى هذه المرحلة المتقدمة من بحثنا . كل ما يعنينا أننا نشعر بسرور لا ندرى سببه ، وحينما ينتهى السرور ، كما هو الحال الآن ، وتصبح عقولنا حرة فى تفسير الكتاب ، سنجد أن تشبيهه هندسياً بمثل الزجاجة التى نقيس بها الزمن يساعدنا هنا . ولولا هذه الزجاجة لما استطاعت القصة والحبكة وشخصيات « تاييس » و « بافنوس » أن تظهر قوتها الكاملة ولما دبت فيها الحياة هكذا . « فالنموذج » الذى يبدو جامداً يتصل بجو القصة الذى يبدو سلسا .

وننتقل الآن إلى الكتاب الذى يشبه فى شكله السلسلة الكبيرة : « صور رومانية » بقلم بيرسى لوبوك [1] .

وكتاب « صور رومانية » عبارة عن كوميديا اجتماعية . والقصاص سائح فى روما . وهو يقابل هناك صديقاً طيباً لكنه

(1) Piercy Lubock ; Roman Pictures.

محب للظهور ، اسمه ديرنج . وهو يؤنبه دائماً بروح متعالية لأنه يراه يحملق فى الكنائس ويحثه على الذهاب معه ليكتشف المجتمع، ويقبل هذا التأنيب راضخاً ، وينتقل من شخص إلى آخر ، ويصل إلى القهوة ، والأستوديو والفاتيكان ، وأحياء كوريرنال الجانبية، وفى آخر المطاف يكون فى زيارة رجل من عامة الناس — فى قصر من القصور الأرستقراطية القديمة المتهدمة وإذا به يقابل صديقه ويفاجأ بأنه ابن أخ لصاحبة القصر ، ولكنه كان قد أخفى ذلك نظراً الشعور الأرستقراطى القديم . وتكمل الدائرة حين يصل الشركاء الأصليون ويحيون بعضهم بعضا ويعم الارتباك ثم يتحول إلى ضحك رقيق.

والشىء الجميل فى « قصص رومانية » لا يقتصر على نموذج « السلسلة الكبيرة » — فأى شخص يستطيع أن يصنع مثل هذه السلسلة — لكنه ملاءمة النموذج الذى يستخدمه الكاتب لطريقته . إذ يصمم لوبوك الكتاب كله باستخدام عدد من الصدمات المتتالية البسيطة ، وبإمداد شخصياته بطيبة شاملة ينشأ عنها أنها تظهر فى ضوء أسوأ مما لو بقيت دون أى طيبة على الإطلاق . إنه الجو الكوميدى ، ولكنه مخفف ونبيل فى كل جزء من أجزائه . ونكتشف فى النهاية، بفرح ،أن جو القصة أصبح ظاهراً للعيان ، وأن الشركاء وهم يحتدمون فى صالون المركيزة ، فعلوا عين الشىء الذى يحتاج إليه الكتاب ، والذى كان يحتاج إليه منذ البداية ،

وأنه ربط الأحداث المتناثرة بعضها ببعض بخيط مصنوع من نفس مادتهم .

وتمدنا « تاييس » و « صور رومانية » بأمثلة بسيطة للنماذج . وقد لا يستطيع الإنسان أن يعقد مقارنة دقيقة بين الكتاب والصور ، غير أن النقاد يتحدثون كثيراً عن الخطوط المنحنية وأمثالها دون أن يعرفوا عم يتحدثون . ويمكننا أن نقول في تحفظ إن النموذج وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفني ، ورغم أن أي شيء في الرواية يغذيه ، أية شخصية أو منظر أو كلمة ، فإنه يأخذ معظم غذائه من الحبكة . وقد لاحظنا حينما ناقشنا الحبكة ، أنها أضافت إلى نفسها صفة الجمال ، وقد دهش الجمال لوصوله في هذه اللحظة ، وأن آلهة الشعر يمكن أن ترى في نسقها الجميل بواسطة أولئك الذين يريدون أن يروا ، وأن المنطق في اللحظة التي ينتهي فيها من بناء دار له يضع أساساً لدار جديدة . هذه هي النقطة التي يتصل عندها هذا الوجه المعروف بالنموذج بمادته ، هذه هي نقطة البداية بالنسبة لنا . وهي تنبع في أساسها من الحبكة ، ثم تسير معها ، كما يسير الضوء مع السحاب ، وتظل واضحة حتى بعد اختفائها . وقد يكون الجمال أحياناً في شكل الكتاب ، الكتاب ككل ، كوحدة ، ولو كان ذلك يحدث دائماً ، لكان تفسيرنا للجمال أسهل . لكن ذلك لا يحدث

دائماً . وحين لا يكون فى الجمال شكل الكتاب ، حينئذ سأسميه الإيقاع ، لكنا الآن لا يهمنا إلا النموذج .

دعنا نفحص الآن بالتفصيل كتاباً آخر جافاً ، كتاب تجمعه وحدة ، وفى هذا المعنى يعتبر كتابا سهلا ، رغم أن مؤلفه هنرى جيمس . سنرى فيه نموذجاً منتصراً ، كما أننا سنرى التضحيات التي يجب أن يقوم بها الكاتب إذا أراد لنموذجه لا لأى شيء آخر أن ينتصر

« السفراء »[1] مثل « تاييس » على هيئة الزجاجة المليئة بالرمال التى استخدمها القدماء لقياس الوقت . ويتبادل « سترثر » و « تشاد » أماكنهما مثل بافنوس وتاييس ، وإدراكنا لهذا هو الذى يجعل الكتاب مقنعاً فى النهاية . فالحبكة فى الرواية دقيقة منظمة وتسرى خلال كل فقرة بالقول أو الحديث أو التفكير . وكل شيء معد ، كل شيء مناسب ، ولا توجد شخصيات ثانوية للزينة فقط مثل الإسكندريين الثرثارين فى حفل نيسياس . فهم يرفعون من شأن الفكرة الرئيسية كما أنهم يعملون . والتأثير النهائى مرتب من البداية ، وهو يجد طريقه تدريجياً إلى ذهن القارىء ، وحينئذ يكون ناجحاً تمام النجاح . وقد تنسى تفاصيل المؤامرة ، لكن الإطار هو الذى يدوم .

ولنتبع الآن نمو هذا الإطار .

يكلف سترثر ، وهو أمريكى متوسط العمر ذو إحساس

---

(1) Henry James : The Ambassadors.

مرهف ، بواسطة صديقته القديمة -- مسز نيوسوم -- التي يتمنى أن يتزوجها ، بالذهاب إلى باريس لإنقاذ ابنها تشاد الذي ضل سبيله في هذه المدينة التي تشجع على الفساد . وآل نيوسوم تجار أذكياء جمعوا ثروتهم من صنع أداة صغيرة ذات فائدة منزلية .ولا يخبرنا هنري جيمس أبداً ما هي الأداة الصغيرة ، وسنفهم بعد لحظة سبب ذلك . إن ويلز يصف مثل هذه الأداة بازدراء في تونوبنجاي ويظهرها لنا مرديث في « إيفان هارنجتون » ويصفها ترولوب تفصيلا لمس « دنستابل » ، أما بالنسبة لجيمس فلن يرضى عن وصف الطريقة التي جمعت بها شخصياته أكداسها من المال . يكفي أن يقول إن هذه الأداة حقيرة أو مضحكة . فإذا شئت أن تكون جافاً وجريئاً وتخيلت هذا الشيء بنفسك على أنه زر -- مثلا -- فأنت تستطيع أن تفعل ذلك على مسئوليتك ، أما الروائي فيبقى وكأنه لا يخصه من الأمر شيء .

ومهما كان هذا الشيء ، فقد كان لزاماً على تشاد نيوسوم أن يعود وأن يساعد على إنتاجها ، ويتعهد ستريثر بإحضاره . إذ كان يجب إنقاذه من حياة مهلكة غير مجدية .

وستريثر مثال لشخصية جيمس ، فهو يوجد في كل الكتب تقريباً وهو جزء رئيسي من تركيبها . فهو المراقب الذي يحاول أن يؤثر على سير الحوادث، وبسبب فشله في هذا تتاح له فرص وخبرة

أكثر . أما الشخصيات الأخرى فهى من ذلك النوع الذى يستطيع مراقب مثل سترذر أن يدرسه — من خلال عدسات يحصل عليها من طبيب ممتاز للعيون . وكل شيء ينظم ليناسب نظرته ، ورغم ذلك فهو ليس من النوع السلبي — كلا ، تلك هى قوة هذه الخطة ، فهو يحملنا معه ، فنتقدم .

وحينما ترسو السفينة فى إنجلترا (وعملية الوصول عند جيمس خبرة هائلة خالدة ، فهى حيوية فى الرواية مثل نيوجيت بالنسبة لديفو — يتزاحم فيها الشعر والحياة فى الوصف) ، حينما ينزل سترذر من السفينة ، رغم أنها فى إنجلترا العجوز — تنتابه الشكوك فى نجاح مهمته ، هذه الشكوك تتزايد حين يصل إلى باريس ، ذلك لأن تشاد نيوسوم تحسن ولم يعد يخشى من فساده ، فقد أصبح ممتازاً ، وهو واثق من نفسه لدرجة أنه يستطيع أن يكون رقيقاً وعطوفاً حتى بالنسبة للرجل الذى جاء ليأخذه ، كما أن أصدقاءه ممتازون أيضاً ، أما عن النساء اللاتى اختلطن به ، وتنبأت بهن أمه ، فلم يكن لهن أى أثر . إنها باريس التى طهرته ووسعت مداركه — وسترذر نفسه يفهم ذلك جيدا .

« وبدا كأن قلقه العظيم يختلس النظر إليه من الفكرة التى طرأت له : أن أى رأى يكونه عن باريس قد يذهب بسلطته .

« وكانت بابل المتسعة البراقة تمتد أمامه هذا الصباح ، مثل شيء ضخم زاهى الألوان ، أو حلية لامعة صلبة ، لا تتميز فيها الأجزاء

ولا تلاحظ الاختلافات بسهولة . فهى تتلألأ وترتعش ثم تذوب ، وما كان يبدو على السطح من لحظة يبدو فى القاع فى اللحظة التالية . كانت مكانا يغرم به تشاد بلا ريب ، فإذا كان سترثر يحبه هذا الحب أيضاً ، فماذا — بحق الشيطان — يمكن أن يحدث لكليهما بعد أن ربطت بينهما مثل هذه الرابطة ؟ »

وهكذا يخلق جيمس جو قصته ، بثقة وإتقان ، فباريس تلقى ضوءا على الكتاب من أقصاه إلى أقصاه فهى ، كالمثل ، رغم أنها غير مجسمة ، وهى مقياس رسم تقاس به الإحساسات الإنسانية ، وحين ننتهى من الرواية وتبدأ الحوادث فى الاضمحلال يمكننا أن نرى النموذج أكثر وضوحاً ، وباريس تضىء وسط الساعة المليئة بالرمال ، ولا يوجد شىء أخشن منظراً يتصف بالخير أو الشر أكثر من باريس . وسترثر يرى ذلك ، كما يرى أن تشاد يراه . وحينما نصل إلى هذه المرحلة يحدث تغير فى الرواية ، ففى الرواية ، أولا وقبل كل شىء ، امرأة . فهى تقف خلف باريس ، تشرح لتشاد ، هذه هى شخصية مدام دى فيونيه المحبوبة الرائعة .

ومن المستحيل الآن لسترثر أن يستمر . فكل ما هو نبيل وراق فى الحياة يتركز فى مدام دى فيونيه وتؤكده عاطفتها العميقة . فهى تطلب منه ألا يأخذ تشاد بعيداً . ويعدها بذلك —

دون مضض — لأن قلبه أقنعه بهذا — ويبقى فى باريس لا ليناضلها بل ليناضل من أجلها .

وتصل الآن بعثة ثانية من السفراء من العالم الجديد . فقد أرسلت مسز نيوسوم بعد أن أعماها الغضب وحيرها التأخير بدون مبرر ، أرسلت أخت تشاد ، وزوج أخته ، ومامى التى كان مفروضا أن يتزوجها، وتصبح الرواية الآن مسلية جداً فى حدودها المرسومة لها . ثم يحدث لقاء ممتع بين الأخت ومدام دى فيونيه ، أما عن مامى فاليكم مامى كما تراها عينا ستر ثر :

كانت مامى وهى طفلة ، ثم برعم ، ثم زهرة متفتحة ، تزدهر أمامه بانطلاق، يراها عند أبواب منزلها المفتوحة ، حيث كان يتذكرها وهو فى المقدمة تارة ثم فى المؤخرة تارة أخرى — وقد كان فى وقت ما يأخذ فى حجرات استقبال مسز نيوسوم دروساً فى الأدب الإنجليزى تعززها الامتحانات وتناول الشاى ـ ومرة أخرى يتذكرها أخيراً وهو متقدم جداً . لكنه لم يكن يلاحظ نقط التلاقى ملاحظة دقيقة ، فلم يكن من طبيعة الأشياء فى ووليت أن أصغر البراعم تجد نفسها فى نفس السلة مع أكثر تفاح الشتاء ذبولا . . . . إلا أنه شعر بعلامات تزايد الثقة وهو يجلس مع الفتاة الساحرة . فقد كانت ساحرة حين تحدثنا عن كل شىء حسب العادة السائدة والممارسة للحرية وطلاقة اللسان . كان يعرف أنها ساحرة . ولو

لم يجدها كذلك ، لوجدها شيئاً آخر كان يخشى أن يعبر عنه بلفظ « مضحك » . أجل . كانت مضحكة . مامى المدهشة . ولم تكن هى تحلم بهذا . فقد كانت وديعة مثل العروس — وبقدر ما كان يعرف حينئذ—دون عريس يقف إلى جانبها . كانت أنيقة رائعة ، سهلة وثرثارة . لينة وحلوة ، تبعث فى النفس الطمأنينة إلى درجة تضايق الإنسان . لكنها كانت ترتدى ملابس أقل شبها بملابس سيدة شابة منها بملابس سيدة كبيرة السن . هذا إذا جاز لنا أن نحكم عليها ، وإذا افترض سترثار أن المرأة العجوز لها أن تكون على هذه الدرجة من الغرور ، كما أن تعقيدات شعرها خلت من هرج الشباب : وكانت لها طريقة متقنة فى الإنحناء قليلا لتشجع أو تمدح . كانت تمد أمامها يدين مصقولتين بطريقة تثير الانتباه . وقد ارتبطت كل هذه الأشياء لتصنع حولها هالة « تستقبل » بها وتضعها على الدوام بين النوافذ وعلى مقربة من أطباق القشدة المثلجة ، كما أن الارتباط أوحى بحصر كل الأسماء ، حشود كلها أمثلة لنوع واحد ، وكانت سعيدة « لمقابلة » أصحاب هذه الأسماء .

و « مامى » إحدى نماذج هنرى جيمس ، وتشتمل عليها كل رواية تقريباً — مسزجيريت فى رواية « غنائم بويلتون » مثلا أو هنريتا ستاكبول فى « صورة سيدة » . وهو ماهر فى الإشارة

السريعة الدائمة إلى أن الشخصية من الدرجة الثانية ، تنقصها الحساسية . وهي تكثر بين الذين يختارون طريقا خاطئا للحياة ؛ كما أنه يعطى مثل تلك الشخصيات حيوية كبيرة إلى درجة تظهر سخافاتها بمظهر مسل .

وهكذا يتحول ستر ثر إلى الجانب الآخر ويفقد كل أمل في زواجه من مسز نيوسوم ، وتكسب باريس المعركة — وحينئذ تقع عيناه على شيء جديد . ألم يخدع تشاد نظراً لما هو عليه من نبـــل ؟

« ألا تعدو باريس التي يحبها تشاد أن تكون مكانا للهو والشراب؟ وتتأكد مخاوفه حين يذهب ليسير في الريف بمفرده ، ويقابل تشاد ومدام دى فيونيه بالصدفة في آخر النهار . وكانا يتنزهان في قارب ، فيتظاهران بعدم رؤيته لأن العلاقة التي تجمع بينهما كانت في قرارها شهوة طبيعية بين رجل وامرأة . وهم يخجلون منها . وكانوا يأملون أن يقضوا سراً عطلة نهاية الأسبوع في فندق صغير قبل أن تخبو عاطفتهم ، لأنها لن تعيش وسوف ينتاب تشاد الملل من المرأة الفرنسية الجميلة لأنها جزء من تهوره . وسيعود إلى أمه وسيقوم بصنع الأداة المنزلية البسيطة ويتزوج « مامى » ، وكانا يعلمان كل هذا . ورغم محاولتهما إخفاءه فقد كان ستر ثر يعرفه . وهما يكذبان وسلوكهما قبيح — وحتى مدام

دى فيو نيه بلهجتها المحزنة ، تلطخها السوقية .

« كانت كالبرودة في الجو بالنسبة إليه . تكاد تكون مخيفة . إن مثل هذه المخلوقة المهذبة يمكن أن تتحول بواسطة قوى خفية إلى مخلوق يستغل هذا الاستغلال . حقا إن تلك القوى كانت فى أساسها غامضة ، وقد حولت تشاد إلى ما أصبح عليه . لماذا اعتقدت إذن أنها جعلته خالداً ؟ لقد أحالته إلى مخلوق أفضل ، بل جعلته أحسن إنسان ، جعلته كل ما يتمنى الإنسان أن يكون ، لكن الفكرة التى طرأت على بال صديقنا كانت غريبة تماماً ، وهى أنه رغم كل شيء لازال تشاد لم يتغير ، ومهما أثار العمل الإعجاب فقد كان عملا إنسانياً بحتاً رغم كل شيء . وبالاختصار كان من المدهش أن رفيق المسرات الدنيوية ، والترويح عن النفس ، والانحراف عن الطريق السوى — مهما رتب الإنسان هذه الاشياء — تسمو قيمته إلى هذا الحد فى نطاق الخبرة العادية .

« وكانت الليلة أكبر سناً بالنسبة إليه ، وقد أفلتت من لمسة الزمن بشكل واضح ، ولكنها كانت كالعادة أكثر المخلوقات غموضاً وأعذبها ، بل أسعد رؤية منحت له وقابلها فى كل سنى حياته ، ورغم ذلك كان يستطيع أن يراها هناك قلقة كالسوقة ، أو بالحرى مثل

خادمة تبكى من أجل شاب . الاختلاف الوحيد بينهما أنها حكمت على نفسها بما لا تحكم به الخادمة على نفسها ، وقد جعلها تخاذل حكمتها وعار تفكيرها تشعر بالذلة والهوان » .

وهكذا يفقد ستر ثر كل شيء . فكما يقول « لقد فقدت كل شيء - هذا هو منطق الوحيد » والسبب فى ذلك هو أنه استمر فى طريقه ، لا أن هذه الأشياء انحسرت عنه . وباريس التى كشفوها له - إنه يستطيع الآن أن يكشفها لهم ، إذا كانت لهم أعين لترى ، لأنها كانت شيئاً أرق كثيراً مما استطاعوا أن يلاحظوا بأنفسهم ، كما كان خياله ذا قيمة روحية أكبر من شبابهم . وهكذا يكتمل نموذج الساعة الرملية ، ويتبادل هو وتشاد أماكنهما بخطوات أكثر غموضاً من تاييس وبافنوس ، ويظهر النور فى السحب لا من الإسكندرية السابحة فى الأضواء ، لكن من الحلية التى « تلألأت وارتعشت ثم ذابت كلها ، وما بدا مسطحا لحظة ، ظهر شديد العمق فى اللحظة التالية » .

والجمال الذى تفيض به رواية « السفراء » هى المكافأة التى حصل عليها فنان ماهر لما بذله من جهد . فقد عرف جيمس ما يريد ، واتبع الطريق الضيق المؤدى إلى الفن والجمال ، فتوج عمله أكبر نجاح تتيحه له إمكانياته . وقد نسج النموذج نفسه ، بملاءمة وتحفظات لا يمكن أن يصل إليها أناتول فرانس .

ولكن على حساب أى تضحية ؟

إن التضحية تبلغ من العظم حداً يجعل كثيراً من القراء لا يستمتعون بجيمس ، ورغم أنهم لا يستطيعون أن يتبعوا ما يقول (فقد بالغوا كثيراً عن صعوبته) كما يمكنهم أن يقدروا فنه ، إلا أنهم يستطيعون أن يوافقوا على قوله بأنه يجب أن يختفى أكبر جزء من الحياة البشرية قبل أن يمكنه أن يقدم لنا رواية .

فهو يملك أولا قائمة قصيرة جدا من الشخصيات . وقد سبق أن ذكرت اثنين — المراقب الذى يحاول التأثير على الحوادث ، ودخيل فى الدرجة الثانية من الأهمية (مثال ذلك الدخيل الذى عهد إليه بكل الافتتاحية الجميلة فى رواية « ما تعرفه ميزى » . ثم تأتى بعد ذلك الشخصية العطوفة التى تنعكس عليها أفعال الباقين — وهى فى العادة شخصية نسائية تمتلىء حياة كما فى رواية « السفراء » . وتقوم ماريا جوستري بهذا الدور ، فهى تمثل البطلة النادرة المدهشة ، التى تدنو منها شخصية مدام دى فيونيه حتى تبلغ الغاية فى شخصية « ميلى » التى نراها فى قصة « أجنحة اليمامة » . وقد نجد أفاقاً فى بعض الأحيان ، أو نجد فناناً شابا ذا دوافع نبيلة ، هذه هى كل شخصياته تقريباً . وهو عرض ضئيل بالنسبة لمثل هذا الروائى العظيم .

والأمر الثانى أن الشخصيات إلى جانب أنها قليلة فى عددها ، تؤلفها عناصر هزيلة . فهى عاجزة عن الضحك ، وسرعة الحركة ،

والنزعة الجسدية وعن تسعة أعشار البطولة. فهم لا يخلعون ملابسهم، والأمراض التى تفتك بهم غير معروفة ، مثل مصادر دخلهم ، وخدمهم لا يحدثون ضجة أو يشبهونهم ، والتفسير الاجتماعى الذى نعرفه لهذا العالم لا ينطبق عليهم ، حيث إنه لا يوجد أغبياء فى عالمهم ، ولا حواجز لغوية ، ولا فقراء . حتى إحساساتهم محدودة . فهم يستطيعون النزول فى أوربا ويشاهدون الأعمال الفنية ، وينظرون بعضهم إلى بعض ، ولا شىء أكثر من هذا . فالمخلوقات المشوهة وحدها هى التى تستطيع التنفس فى صفحات هنرى جيمس — مشوهة لكن لها خاصياتها، وهى تذكر الإنسان بالعيوب الرائعة التى ميزت الفن المصرى فى عصر إخناتون — رءوس ضخمة وسيقان دقيقة ، لكنها ساحرة . وهى تختفى فى العصر الذى يليه .

لكن هذا الإيجاز الشديد فى عدد المخلوقات البشرية وفى صفاتها فى صالح النموذج . فكلما زادت أعمال جيمس زاد اقتناعه بأن الرواية يجب أن تكون وحدة ، وليس من الضرورى أن تكون هندسية مثل « السفراء » بل يجب أن تتجمع حول موضوع أو موقف واحد ، أو حركة واحدة ؛ تتجمع الشخصيات وتمدنا بالحبكة ، ويجب أن ترتبط الرواية أيضا من الخارج — أى أنها تجمع عناصرها المبعثرة فى شبكة ، وتؤلف بينها كوكبا واحدا ،

يتحرك في سماء الذاكرة. ولا بد أن يظهر النموذج شيئاً فشيئا ، وأى شيء يخرج منه يجب بتره لأنه تشتيت عابث للانتباه. ومن أكثر عبثا من الكائنات البشرية ؟ ضع « توم جونس » أو « إما » أو حتى « مستر كازوبون » في إحدى كتب هنرى جيمس وسيحترق الكتاب حتى يصير رمادا ، في حين أننا يمكن أن نضع هذه الشخصيات الواحدة في كتاب الآخر ولن تسبب إلا إلتهاباً موضعياً. ولن تنفع في كتب هنرى جيمس غير شخصياته ، رغم أنها ليست ميتة ، بل تمثل فراغاً في الخبرة ينتقيه ويستكشفه جيدا — فهى تصنع من نفس المادة العادية التي تملأ الشخصيات في الكتب الأخرى وتملؤنا. وليس هذا البتر مما يفيد في الارتفاع إلى السماء إذ لا توجد فلسفة في رواياته ، ولا عقيدة (إلا لمسة عابرة من الخرافات) ، ولا نبوءة ولا أية استفادة من القوى الخارجة عن نطاق البشر إطلاقاً . بل هو من أجل تأثير فنى معين يصل إليه بالتأكيد ، ولكن بعد أن يدفع هذا الثمن الغالى .

كانت هذه المسألة من دواعى اهتمام « ه . ج . ويلز » إلى حد بعيد . وفي إحدى كتبه الرائعة « رجاء »[1] كان يفكر بلا شك في هنرى جيمس حين كتب تقليداً ممتازاً له : « يبدأ جيمس بالتسليم دون أية مناقشة بأن الرواية عمل فنى لابد من فهمه كما

---

1 — H. G. wells : Boon

يحب أو ينظر إليه كوحدة . ويبدو أن شخصا أوحى إليه بهذه الفكرة من البداية ولم يكتشف هو هذا أبدا . فهو لا يستشف كنه الأشياء . ويبدو أنه لا يريد ذلك . فهو يقبل الأشياء باستعداد كبير، وبعد ذلك يشرع فى العمل . ولم يتبق فى رواياته من الدوافع الإنسانية الحية إلا نوع من الطمع وحب استطلاع سطحى جدا .. وأناسه يجرون دائماً وراء الشكوك ، نقطة بعد نقطة ، وحلقة بعد حلقة . فهل عرفت أبدا بشرا يفعلون هذا ؟ هذا يشبه كنيسة مضاءة ليس بها مصلون يشتتون انتباهك ، وكل ضوء وخط فيها مسلط على المذبح العالى . وعلى المذبح توجد قطة ميتة أو قشرة بيضة أو قطعة خيط موضوعة بكل تبجيل وتقديس . مثال هذا فى قصته « هيكل الأموات » الذى لا يوجد فيها شىء عن الأموات ، وإذا وجد ، فلن يكون له شموع ، وبذلك يختنق التأثير » .

وقد أهدى ويلز كتاب « رجاء » إلى جيمس ، وربما ظن أن السيد سوف يسر كثيرا بهذه الحماسة وهذه الأمانة مثلما كان هو نفسه مسرورا . ولكن السيد كان أبعد شىء عن السرور ، وتتبع ذلك مراسلة مسلية . (١)

وجيمس مهذب ، لا ينسى الماضى ، متحير ، يحتد عند الغضب ويصبح مخيفا جدا ، وهو يعترف بأن تقاليد أسلوبه « لم يملأه سرورا

(١) انظر « خطابات هـ . جيمس » — الجزء الثانى .

أو وداً ، ويأسف فى النهاية أنه لا يملك إلا أن يوقع خطابه « المخلص لك : هنرى جيمس » وتنتاب الحيرة ويلز أيضا ، لكن بطريقة مختلفة . فهو لم يستطع أن يفهم ما الذى أغضب الرجل . وبغض النظر عن المهزلة الشخصية هنا فهناك الأهمية الأدبية العظيمة لهذه النتيجة . إنها مشكلة النموذج الذى تنقصه المرونة : سواء أكان إناء مايئا بالرمال لقياس الزمن ، أو سلسلة ضخمة ، أو الخطوط المتلاقية فى الكنيسة الكبرى أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة ، أو كسرير بروكرستيس — أو أية صورة تحبها مادامت بها وحدة . هل يمكن أن يرتبط بما تمدنا به الحياة من مادة غنية ؟ يتفق ويلز وجيمس على أنه لا يستطيع ذلك . ويستمر ويلز فى قوله بأن الحياة لها الأسبقية ، وأن الحياة لا يجب أن تقلم أو تضخم من أجل النموذج. وأنا أتحيز ضد ويلز . فروايات جيمس فريدة فى بابها ، والقارىء الذى لا يقبل عناصر فنه يفقد إحساسات رائعة قيمة. لكنى لا أريد المزيد من رواياته ، خاصة حين يكتبها أحد سواه ، كما أنى لا أريد أن يمتد فن إخناتون إلى عهد توت عنخ آمون . .

هذه إذن هى مساوىء نموذج تنقصه المرونة . فهو قد يضفى على الجو كيانا خارجيا ، وقد ينشأ بطريقة طبيعية عن الحبكة ، لكنه يغلق الباب دون الحياة ويترك الروائى يمارس تمرينات رياضية فى حجرة الاستقبال عادة . وحين يصل إلى الجمال ، يكون ذلك

فى صورة متعمدة . وقد يكون له عذره فى الروايات التمثيلية ـ مثل تمثيليات راسين مثلا ـ لأن الجمال يستطيع أن يسيطر ويكون إمبراطوراً عظيما على خشبة المسرح، ويعوضنا عن فقد الرجال الذين عرفناهم. ولكن فى الرواية ، كلما ازدادت قوة بطش الجمال صغر فى نظرنا ، ويولد أحزاناً قد تتخذ هيئة الكتب مثل كتاب « رجاء » . أو بمعنى آخر أن القصة الطويلة لا يلائمها التطور الفنى الكبير الذى يلائم التمثيلية لأن إنسانيتها أو جفاء مادتها (استخدم ما يروق لك من التعبير) تعوقها .

والإحساس بالنموذج عند معظم قراء القصص ليس قويا بالدرجة التى تبرر التضحيات التى تبذل فى سبيله ، والحكم الذى يصدرونه هو « جميل » ولكنه لا يستحق العناء » .

على أن هذا ليس نهاية بحثنا . فلن نفقد الأمل فى الجمال من بعد . ألا يمكن أن يقدم فى القصص عن طريق آخر غير النموذج؟ دعنا نتجه نحو فكرة « الوزن » .

فالوزن أحيانا أمر سهل جداً . وتبدأ سمفونية بيتهوفن الخامسة مثلا بالوزن «دى ددى دى دوم» الذى نستطيع أن نسمعه كلنا وننقر بأصابعنا على نغماته . لكن السمفونية ككل لها وزن أيضا — راجع أصلا إلى العلاقة بين حركاتها — ويستطيع بعض الناس أن يسمعوه لكن لا يمكن لأحد أن ينقر بأصابعه على نغماته . هذا

النوع الثانى من الوزن صعب ، والموسيقى وحده هو الذى يستطيع أن يخبرنا إن كان هذا النوع يشبه الأول فى مادته أم لا . وما يستطيع رجل الأدب أن يقوله هو أن النوع الأول من الوزن — دى ددى دى دوم — يمكن أن يوجد فى روايات معينة وقد يضفى عليها جمالا . أما الوزن الثانى الصعب — وزن السمفونية الخامسة ككل — فلا يمكننى اقتباس أمثلة له من القصص ، لكنه قد يكون موجوداً .

ومؤلف مارسيل بروست[1] مثال للوزن بمعناه السهل .

ولم تنشر بعد خاتمة بروست[2] ، ويقول المعجبون به انها حين تظهر ، سيوضع كل شىء فى مكانه ، وسنعود إلى الأزمنة الماضية ونضعها فى مكانها ، وبذا نحصل على وحدة كاملة ، لكنى لا أصدق هذا ، إذ يبدو لى أن عمله اعتراف متطور أكثر مما هو عمل فنى جميل ، لأن الكاتب أضناه التعب بعد تشعب شخصية ألبرتين وقد تنتظرنا أخبار صغيرة ، لكنها لو اضطررنا إلى مراجعة رأينا عن الكتاب كله فإن هذا سيكون شيئا يبعث على الدهشة . والكتاب

---

(١) ترجم ج . ك . سكوت مونكريف الأجزاء الثلاثة الأولى من كتاب « البحث عن الماضى » إلى الإنجليزية بمهارة تحت عنوان « تذكر الأشياء الماضية » (مطبعة شاتو ووندوس) المؤلف

(٢) لم يكن الكتاب كاملا عند إلقاء المحاضرات ولكنه الآن كامل بعد وفاة المؤلف — المترجم .

فوضوى ، سيء التركيب ، ليس له ولن يكون له أى شكل خارجى، ورغم ذلك فهو مرتبط كوحدة لأنه مفصل من الداخل ، لأنه يحتوى على أوزان .

وهناك أمثلة عدة لهذا (تصوير الجدة أحدها) ، ولكن أهم شيء من وجهة نظر الربط هو (العبارة القصيرة) فى موسيقى فينتوى. فالعبارة القصيرة تصنع أكثر مما يصنعه أى شيء آخر – أكثر حتى من الغيرة التى تحطم « سوان » ، والبطل ، و « تشارليس » الواحد وراء الآخر – وذلك حتى تشعرنا بأننا نعيش فى عالم متسق . ونسمع اسم فينتوى لأول مرة فى ظروف مخيفة . فقد مات الموسيقار وهو عازف أرغن صغير مغمور فى الريف لم يعرف الشهرة ، وابنته تمرغ ذكراه فى التراب . ويتشعب المنظر المخيف فى عدة اتجاهات ، ولكنه ينتهى .

ثم ننتقل إلى إحدى قاعات استقبال باريس . وتعزف سوناتة على الفيوليته ، ويعجب سوان تعبير صغير فى الحركة البطيئة ويتسلل إلى حياته . ويصبح كائنا حيا يتخذ أشكالا مختلفة ، ويخدم حبه لأوديت فترة من الزمن . ثم ينتهى الغرام وينسى التعبير ، وننساه نحن . ثم ينطلق مرة أخرى حين تعذبه الغيرة ، ويسرى الآن مع أحزانه وسعادته الماضية ، دون أن يفقد شخصيته السماوية من كتب السوناتة ؟ حين يسمع سوان أن مؤلفها فينتوى يقول :

« لقد سمعت مرة عن عازف صغير بائس على الأرغن يحمل هـذا الاسم ، ولا يمكن أن يكون هو المؤلف . » لكنه هو بعينه ، وقد نسختها ابنته فنتوى وصديقها ونشراها .

هذه هى القصة ، ويتخلل التعبير الصغير الكتاب مرات ومرات لكنه صدى أو ذكرى ، ونحن نحب أن نقابله لكن ليست له أية قوة فى الربط . وحين يصبح فنتوى تراثا قوميا بعد مئات ومئات من الصفحات، وتنتشر الشائعات عن إقامة تمثال له فى المدينة التى عاش فيها بائساً مغمورا ، تعزف إحدى مؤلفاته الأخرى - قطعة موسيقية سداسية ظهرت بعد مماته . ويصغى البطل وهو فى عالم مجهول مخيف ، بينما الفجر يضفى لونا أحمر على البحر وينذر بالشر . وتكون مفاجأة بالنسبة إليه وللقارىء أيضاً ، حين يعود التعبير الصغير من السوناتة إلى الظهور - خافتاً متغيراً ، لكنه يكيف الموقف تكييفا تاما ، لدرجة أنه يعود إلى مملكة صباه وهو يعرف أنها تنتمى إلى المجهول .

وقد لا نوافق على وصفات بروست الفعلية فى الموسيقى (وأنا أحكم عليها بذوق بأنها تصويرية أكثر مما يجب) ، لكن الشىء الذى يجب أن نعجب به هو استخدامه للوزن فى الأدب ، ثم استخدامه لشىء قريب بطبيعته للتأثير الذى يحدثه - ألا وهو التعبير الموسيقى . ويظل تعبير فنتوى طليقا بعد أن يسمعه مختلف الناس - سوان

أولا ثم البطل بعد ذلك . وهو ليس شعاراً كالذى يستخدمه جورج مرديث - كشجرة كرز مزدهرة تصحب كلارا مدلتون ، ويخت فى مياه رائعة لسسليا هاكيت . وقد يظهر الشعار مرة أخرى ، لكن الوزن هو الذى يتطور ويصبح للتعبير الصغير حياته الخاصة ، التى لاترتبط بحياة سامعيها أو حياة الرجل الذى ألفها . فهو كالممثل تقريبا لاتماما ، ذلك لأن قوته انصرفت نحو ربط كتاب بروست من الداخل ، ونحو بناء عنصر الجمال واغتصاب ذاكرة القارىء . وتوجد مناسبات يعنى فيها التعبير القصير - منذ بدايته الحزينة ، وفى السوناته ، إلى المقطوعة السداسية - كل شىء بالنسبة للقارىء . وفى مناسبات أخرى لا يعنى شيئا وينسى ، وهذه هى وظيفة الوزن فى القصص كماتبدو لى ، لا أن يوجد هناك دائماكالنموذج ، ولكنه باضمحلاله وخفوته الجميل يملؤها دهشة ونشاطا وأملا .

ويصبح الوزن مملا جدا لو كان رديئا ، حينئذ يجف ويصبح رمزاً يعوقنا بدلا من أن يساعد تقدمنا ، فنجد كلب جالزورثى المسمى جون - سواء أكان كلبا أو أى شىء آخر - يرقد تحت أقدامنا مرة أخرى ونحن فى أشد حالات الغضب . وحتى أشجار الكريز واليخوت عند مرديث ، رغم رشاقتها ، لا تفعل أكثر من أنها تفتح نوافذ إلى الشعر ، وأنا أشك فى أن الكتاب الذين يضعون خطط كتبهم قبل البدء يمكنهم أن يصلوا إلى الوزن لأنه

يعتمد على دافع محلى حين يصل الكاتب إلى الفترة المناسبة للراحة. لكن التأثير هنا رائع، ويمكن الحصول عليه دون بتر الشخصيات، كما أنه يقلل من حاجتنا إلى شكل خارجى.

هذا يكفى عن موضوع الوزن السهل فى القصص، ويمكن تعريفه على أنه إعادة مضاف إليها تنويع، ويمكن إعطاء الأمثلة له. والآن إلى السؤال الأصعب. هل هناك أى تأثير فى الروايات مشابه لتأثير السمفونية الخامسة ككل حيث نسمع، حين يتوقف الأوركسترا، شيئاً لم يعزف فعلا؟ فالحركة الافتتاحية، والحركة البطيئة، والثلاثية ـ الخفيفة ـ الثلاثية ـ النهائية ـ الثلاثية ـ النهائية التى تكون الجزء الثالث، هذه كلها تدخل العقل فى نفس الوقت، وتمد بعضها بعضا نحو كيان منفصل. هذا الكيان العادى، هذا الشىء الجديد، هوالسمفونية ككل. وقد وصلنا إليها أصلا (وإن لم يكن تماما) بواسطة العلاقة بين الأجزاء الكبرى للصوت الذى كان يعزف الأوركسترا. وأنا أسمى هذه العلاقة «موزونة». ولا يهم أن يكون التعبير الموسيقى الصحيح شيئا آخر. وعلينا أن نسأل أنفسنا الآن إذا كان له شبيه فى القصص.

إنى لا أستطيع أن أرى له شبيها. لكن قد يكون هناك شبه، فمن المحتمل أن يجد القصصى فى الموسيقى أقرب مواز له.

على أن مركز الدراما يختلف. فهى قد ترنو إلى الفنون

المصورة، وقد تسمح لأرسطو أن ينظمها، لأنها لا تخضع خضوعا تاما لمطالب البشر. فالبشر فرصتهم الكبيرة فى القصة الطويلة. وهم يقولون للروائى: «فلتعبر فى خلقنا كما تشاء، فسوف نجد مدخلا» ومشكلة الروائى - كما رأينا طوال بحثنا - هى أن يطلق للشخصيات العنان وأن يصل إلى شىء آخر فى نفس الوقت. أين يدير رأسه؟ لا لطلب العون قطعاً ولكن للتشبيه. إن الموسيقى - رغم أنها لا تستخدم كائنات بشرية، ورغم أن القوانين التى تسيطر عليها غامضة - تقدم لنا فى شكلها النهائى نوعا من الجمال قد يصل إليه القصصى بطريقته الخاصة: الإمتداد. هذا ما يجب أن يحرص عليه الروائى، لا التكملة. لا الاستدارة ولكن التفتح. وحين تنتهى السمفونية نشعر بأن الأصوات والأنغام التى كونتها قد تحررت، ووجدت حريتها الشخصية فى الوزن الإجماعى. أو تستطيع الرواية أن تكون هذا؟ ألا يوجد شىء من هذا فى رواية «الحرب والسلام»؟ الكتاب الذى بدأنا به ويجب أن ننتهى عنده. هذا الكتاب غير المرتب. ومع ذلك، ألا نسمع مجموعات أنغام عظيمة من خلفنا حين نقرؤه وحين ننتهى منه؟ ألا يحيا كل جزء فيه - حتى تلك القائمة بالخطط الحربية - حياة أكبر مما كان مقدراً فى ذلك الوقت؟

(٩)

خاتمة

إنها فكرة أن ننهى بحثنا بتخيلات عن مستقبل الرواية . هل ستكون أكثر واقعية أو أقل ؟ وهل ستقتلها السينما ؟ وهكذا الخيالات ، سواء أكانت حزينة أم مرحة ، يحيط بها جو عظيم دائما ، فهى طريقةمناسبة لمد يد المساعدة أو إظهار الأهمية. لكن ليس لنا حق فى هذه التخيلات. لقد رفضنا الماضى خشية أن يعوقنا، لذا يجب ألا نقيد بالمستقبل . لقدتصورنا الروائيين فى مائتى السنة الماضية كلهم يكتبون فى حجرة واحدة ، معرضين لنفس العواطف وواضعين حوادث عصرهم فى بوتقة الإلهام . ومهما كانت النتائج التى توصلنا إليها ، فإن طريقتنا سليمة — سليمة بالنسبة إلى اجتماع من يدعى البحث أمثالنا . ولكن علينا أن نتخيل أيضا الروائيين مائتى السنة القادمة يكتبون فى نفس الحجرة . سوف يكون الاختلاف فى موضوعاتهم كبيرا ، أما هم فلن يتغيروا . فقد نولد من الذرة قوة دافعة ، وقد نهبط على سطح القمر ، وقد نلغى الحرب أو نزيد سعيرها ، وقد نفهم ما يدور بخلد الحيوان ، كل هذه

تفاهات ، لأنها تخص التاريخ لا الفن . والتاريخ يتطور ، بينما الفن يقف ساكنا . وسوف يكون لزاما على الروائى فى المستقبل أن يمر بكل الحقائق الجديدة خلال التركيب القديم وإن كان متنوعا للعقل المبتكر .

على أن هناك سؤالا واحداً يمس موضوعنا ولا يستطيع إلا العالم النفسى أن يجيب عليه . فلنسأل هذا السؤال : هل ستتغير طريقة الابتكار ؟ هل ستأخذ المرآة طبقة آخرى من الزئبق ؟ أو بمعنى آخر ، هل يمكن أن تتغير الطبيعة البشرية ؟ لنفكر فى هذا الاحتمال لحظة ــ ولنا الحق فى هذا الاسترخاء .

ومن دواعى تسليتنا أن نصغى فى هذا الموضوع إلى الناس الأكبر سنا . فقد يقول إنسان بلهجة من يفضى إليك بسر « إن الطبيعة البشرية لا تتغير فى كل العصور . فإنسان الكهف البدائى موجود فينا كلنا . والمدنية إن هى إلا قشور . لن يستطيع إنسان تغيير الحقائق » ، وهو يتكلم هكذا حين يشعر بالرغد والامتلاء . أما حين يشعر باليأس أو بمضايقات الشباب ، أو حين يشعر بتأثره منهم على أساس أنهم سينجحون حيث فشل هو ، حينئذ يقف موقفا معارضا فيقول بغموض : « الطبيعة البشريه لا تبقى كما هى . لقد رأيت تغييرات أساسية فى عصرى ، وعليك أن تجابه الحقائق » . ويستمر

على هذا المنوال يوما بعد يوم ، مرة يجابه الحقائق ومرة يرفض أن يغيرها .

كل ما سأفعله هو أنى سأوضح احتمالا . إذا كانت الطبيعة البشرية تتغير فهذا راجع إلى أن الأفراد ينظرون إلى أنفسهم بطريقة جديدة ، ونجد أناسا هنا وهناك ــ أناسا قليلين ، بينهم قلائل يحاولون أن يفعلوا هذا . وكل مؤسسة وكل منفعة ثابتة تقف ضد هذا البحث : فالدين ، والدولة ، والأسرة بشكلها الاقتصادى ، لن تجنى من ذلك شيئا ، وهذا البحث لا يمكن أن يستمر إلا حين تضعف القيود الخارجية ، فالتاريخ يكيفه إلى هذا الحد فقط . ربما يفشل الباحثون، وربما كان من المستحيل على الأداة التى تتأمل أن تتأمل نفسها . وإذا كان ممكناً فربما كان معناه نهاية الأدب الخيالى، وهذا هو رأى الباحث الحاذق ا. ا. رتشاردز[1] ــ هذا إذا كان فهمى له صحيحا ، وفى هذا الطريق توجد على أى حال الحركة ، أو قل الاحتراق للرواية لأنه إذا تغيرت نظرة الروائى إلى نفسه ، تغيرت نظرته إلى شخصياته ، وسينتج عن ذلك نظام جديد نستنير به .

وإنى لا أعرف نحو أية فلسفة أو أية فلسفات منافسة تتجه الملاحظات السابقة ، ولكنى حين أنظر إلى معلوماتى الصغيرة وفى قلبى ، أرى هاتين الحركتين للعقل الإنسانى : الاندفاع العظيم الممل

(1) Mr. I. A. Richards

المعروف باسم التاريخ ، وحركة جانبية مترددة تشبه الأخطبوط . وقد أهملت كلتا الحركتين فى هذه المحاضرات : التاريخ لأنه لا يفعل سوى أنه يحمل الناس معه، فهو مجرد قطار ملئ بالمسافرين ؛ والحركة التى تشبه الأخطبوط لأنها بطيئة جداً وحذرة بحيث أننا لا يمكن أن نراها فى فترتنا القصيرة لمائتى عام . ولذا وضعنا مبدأ مسلما به حين بدأنا وهو أن الطبيعة البشرية لا تتغير ، وأنها تنتج فى تتابع سريع قصصاً نثرية ، فإذا اشتملت هذه القصص على خمسين ألف كلمة فأ كثر ، فأنها تسمى روايات ، وإذا كانت لدينا القوة أو الترخيص لكى ننظر نظرة أكثر اتساعا ، ونفحص كل النشاط البشرى وما سبق هذا النشاط ، فقد لا نصل إلى نفس النتيجة ، فالحركة التى تشبه الأخطبوط وتنقلات المسافرين ، قد تصبح منظورة ، وعبارة « تطور الرواية » لن ينظر إليها على أنها القول الختامى لمدعى العلم او التعبير الفنى التافه ، بل تصبح هامة لأنها تضمنت تطور البشرية .